أحمد عبد المعطى حجازى

الرقابة شر مطلق

نحن فى هذه المجلة المخصصة للإبداع لا نعرف إلا نوعا واحدا من الرقابة، هو الرقابة الفنية التى تميز بها المادة الجيدة من المادة الرديئة، فنحن لا نطلب فيما ننشره إلا قيمة واحدة، هى الجودة بالمعنى الفنى، الذى تكون به القصيدة أو القصة أو الصورة أو المقالة عملا متقنا صحيح البناء، بديعا صادقا مقنعا ممتعا.

أما الرقابة المفروضة على هذه الأعمال من خارجها بدوافع سياسية أو دينية أو أخلاقية، فنحن نرفضها فى هذه المجلة، ونعتبرها قيدا على حرية التفكير والإبداع، وندينها، ونندد بها، ولا نرى لها جدوى أو فائدة.

الأدب أو الفن أو النقد نشاط يختلف عن العلم والدين والأخلاق فى أنه نشاط إبداعى لا يوصف بالحكمة والحمق، أو بالخير والشر، أو بالنفع والضرر، وإنما الجمال هو الهدف المقصود من هذا النشاط، فالقصيدة جيدة أو رديئة، والصورة جميلة أو قبيحة، والعرض مثير ممتع أو ركيك ممل.

وليس معنى ذلك أننا نهمل السياسة أو الدين أو الأخلاق، أو ننكر الدور الخطير الذى يلعبه النشاط السياسى أو الدينى أو الخلقى فى حياة الإنسان فردا أو جماعة، أو ننفى علاقة الأدب والفن بهذه الأنواع الأخرى من النشاط، سواء تمثلت هذه العلاقة فى موضوعات العمل الأدبى أو الفنى، أو تمثلت فى فكرته ودلالته وموقفه من الكون والتاريخ، ونظرته إلى المجتمع والإنسان.

ولاشك فى أن القصيدة الرائعة لاتخلو من قيمة علمية أو أخلاقية، لكن القصيدة ليست درسا أو موعظة أو وصية.

القصيدة أو القصة أو الصورة تنظر إلى الإنسان نظرة كلية ملؤها التسامح والغفران، لأنها ترى كل شىء متصلا بكل شىء، فالوجود واحد، والمسئولية مشتركة، والزمن آزال وآباد، لا أيام وشهور وأعوام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

موضوع الإبداع هو معجزة الحياة ومأساة الموت. والوعى الجمالى وعى أبيقورى، امتلاء بالحياة إلى حد النشوة، ورغبة حارقة فى تخليدها.

من هنا تعالج القصيدة موضوعاتها متحررة بقدر ما تستطيع من أى التزام يعطلها عن تحقيق هدفها الأساسى، وهو الجمال. الجمال الذى لا يتحقق إلا بالإخلاص الكامل له والامتثال لشروطه.

إذن، حين نتحدث عن حرية الفكر والإبداع وندافع عن استقلالهما، ونرفض أية رقابة تفرض عليهما إلا تلك الرقابة التى يمارسها المبدعون أنفسهم، والنقاد بوصفهم حراسا للجمال وخبراء ذواقين - حين نفعل ذلك لانطالب بامتياز خاص، وإنما نستجيب للشرط الذى يمليه علينا اشتغالنا بالفن والكتابة.

بغير حرية الإبداع لن ننتج أدبا أو فنا، وإذا كنا سنطالب المبدعين بما نطالب به رجال السياسة ورجال الدين، فسوف نخسر الأدب والفن دون أن نربح السياسة والدين، إلى أن الحرية ليست شرطا فى الإنتاج الأدبى والفنى وحده، وإنما هى شرط فى الانتاج الفكرى والعلمى أيضا، فالحقيقة دائما نسبية، يعرف كل منا جانبا محدودا منها، وتخفى عليه بقية الجوانب. فلابد من أن نجتهد فى البحث عنها كما يجتهد سرب من النمل فى البحث عن غذائه، ولابد أن نتبادل ما نعرفه فنتكامل ويصحح بعضنا بعضا، إذ نحن عقول وغرائز، وقوى وملكات، وانفعالات وعواطف، فنحن نصيب ونخطىء لايختص منا أحد بالصواب ليحتكر الرأى وحده، ولا يختص أحد بالخطأ لنصادر رأيه، ونغلق فى وجهه باب الاجتهاد.

هكذا نفهم عملنا، ونفهم حقنا وحق سوانا فى حرية التفكير والتعبير.

الرقابة فى نظرنا أيا كانت حجتها، شكل من أشكال الاستبداد والاستعباد. وهى غير مبررة حتى فى التعامل مع البسطاء الأميين، لأن الناس لايتعلمون إلا بالحرية، ولا يعرفون الصواب إلا إذا وقعوا فى الخطأ. أما إذا فرضت وصايتك عليهم، ولو كان ذلك رحمة بهم، وعطلت قدرتهم على التفكير، ومنعتهم من الاجتهاد خشية الضلال والزلل، فسوف يظلون أطفالا إمعات معاقين عاجزين عن الاختيار وتحمل المسئولية.

الوصاية الفكرية استبداد لاينفع، ولو كانت بريئة من الغرض، ولو كان الأوصياء أصحاب رأى وموضع ثقة، فكيف إذا كانت الدوافع غوغائية، وكان الأوصياء من الببغاوات التى قال عنها أمير الشعراء فى «مصرع كليوباتره» :

انظر الشعب «ديون».

كيف يوحون إليه!

أثّر البهتانُ فيهِ

وانطلى الزور عليه

ياله من ببَّغاءٍ

عقله فى أذنيهِ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المترجم والنص

كاميليا صبحى

الترجمة هى فن الاختيار، اختيار الكلمة التى تنقل المعنى بأمانة، واختيار المعادل اللغوى المناسب لتراكيب اللغة المنقول عنها، وقبل هذا وذاك يأتى اختيار النص ذاته.

ويعد اختيار النص أهم مرحلة من مراحل الترجمة، فمن خلاله يتضح الهدف من وراء تقديم نص ينتمى للغة أخرى. واللغة كائن حى نابض، مرآة شديدة النقاء لمن أجاد قراءتها وقراءة ما وراءها وما بين سطورها، وأداة توصيل وتواصل مع ثقافات أخرى. ومع اللغة وبها ينقل المترجم حضارة أخرى، فكراً مغايراً ومنهجا مختلفاً من مناهج التفكير الأمر الذى يتعين معه التعامل مع النصوص المراد نقلها بوعى وإدراك.

ويختلف الهدف من الترجمة باختلاف نوعية النص، فإذا كان نصّاً أدبيّاً يتطلب من المترجم حسا أدبيا عاليا، وعشقا للعمل وتوحدا معه،حتى يمكن نقل روح النص مع الأسلوب والأفكار، بحيث يعيد المترجم إبداع النص فى اللغة المنقول إليها ولا يطمس جمالياته فى أثناء نقله، فليس على المترجم أن يعشق بالضرورة النص العلمى على سبيل المثال حتى يتمكن من ترجمته، بل المطلوب منه فى هذه الحالة ثقافة واسعة وإلمام جيد بالمادة العلمية، يتيحان له نقل المعلومة - التى هى أساس اختيار النص العلمى - وإتقان ترجمتها. ومن ثم يصبح الحديث عن جماليات النص العلمى فى غير موضعه، حيث إن المطلوب هو وضوح اللغة وترابط الأفكار ودقة ترجمة المعلومة وسلامة المصطلح المستخدم.

وبين الأدب والعلم ظلال شتى من النظم المعرفية المنتجة لأدبيات لا حصر لها. ومع تزايد المعارف لا يسع

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حركة الترجمة إلا أن تختار ما تقدمه ولابد أن تحكم هذا الاختيار معايير موضوعية أهمها أن يمد النص المختار الثقافة المنقول إليها بمعرفة مؤسسة، وأن يمثل إضافة فى مجاله وإلا أصبحت الترجمة مجرد تكرار لا طائل من ورائه.

كذلك قد يكون وراء اختيار النص فكر استشرافى، يطل على المستقبل ويتنبأ بما هو آت. فقد ترد جملة فى مقال أو مجرد كلمة تحمل معها رؤية لما سوف تؤول إليه الأمور بعد حين. وتعامل المترجم مع اللغات الأجنبية يتيح له بالفعل فرصة لفت الأنظار لمثل هذه النصوص. ولولا الترجمة لما استطاعت فئات واسعة من الجماهير الإحاطة بمشكلات بيئية وثقافية واجتماعية كانت مجرد كلمة فى مقال أو كتاب، لا تتناقلها إلا دوائر المتخصصين.

ولأن النص يتخذ من اللغة قالبا له، وجب التعامل مع لغته بالحرص الكافى، إذ لا يوجد خطاب حيادى تماما حتى المعاجم ودوائر المعارف التى من المفترض أن تعطى مجرد معلومة أو حقيقة. فأسلوب الصياغة ذاته قد يضيف أو يحذف، فتتخذ المعلومة فى كل مرة شكلا مغايرا، وتصبح الحقيقة حقيقة، ولكن من وجهة نظر من صاغها. وقد يكون هذا الأمر سببا مباشراً فى اختيار النص، حتى يلفت المترجم النظر لأفكار هدامة أو لآراء مغرضة تتخفى وراء النص. ومع هذا فلابد للمترجم فى هذه الحالة من أن يتعامل مع النص بحرص ووعى وأن يتحلّى بالحيادية التامة وهو يترجمه، وليس عليه أن يترك أى انطباع شخصى، فليس هذا دوره، وإنما عليه أن يكون من الوعى والدقة بحيث ينقل مع النص كل ما ينطوى عليه من أفكار. فإن تحقق من عدم دقة ما ورد فى النص الأصلى فله أن يلفت النظر إلى الأمر من خلال مقدمة للترجمة أو هوامش يضيفها. ومن واجب المتخصصين فى هذه الحالة التصدى لمثل هذا الخطاب وكشف زيف لأفكار التى وردت به أو خطورتها. وهنا تكون الترجمة قد أدت دورا لا يقل أهمية عن دورها فى نقل المعارف، فالتصدى للأفكار الخاطئة أو الهدامة يعادل فى أهميته نشر الثقافة والعلم النافع.

ومن هنا نرى أنه إذا كان النص المختار يعبر فى بعض الأحيان عن وجهة نظر شخصية تخص المترجم، إلا أن هذا الأمر ليس قاعدة، ولا يمكن أن يكون. فلا يمكن للمترجم أن يتبنى سائر الأفكار التى يعرض لها. لأن اختيار النص كما أسلفنا يخضع لمعايير تختلف عن مجرد إيمان المترجم بنص ما. وليس عليه أن يختار حسب انطباعاته الشخصية فحسب، ولابد أن يدرك أن حماسته لنص ما قد يرجع لقصور ثقافى أو معرفى من جانب،ه وليس إلى أن النص متميز فى الواقع.

ومن هنا أيضًا نقول إن علاقة المترجم بالنص هى علاقة مهنية قبل كل شىء، فقارئ نشرة الأخبار لا يرضى بالضرورة عن كل ما يتلوه، ولكنه يفعل هذا لأنها مهنته. كذلك المترجم، يتعامل مع سائر أنواع النصوص، على اختلاف ما تنقله من معارف المهم، هو أن يكون هناك هدف واضح المعالم وراء اختياره للنصوص التى يقدمها للقارئ، والأهم الا يكون مجرد آلة تؤدى عملها بلا فطنة أو وعى وإلا تحولت بعض النصوص على يديه لأداة هدم، لا بناء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.com

حسن طلب

جوائز هذا العام تذهب لمستحقيها

لعل المثقفين والمتابعين على اختلاف ميولهم وأذواقهم، لم يشعروا بالارتياح إلى نتائج جوائز الدولة للمبدعين والمفكرين والكتاب من قبل، كمثل شعورهم هذا العام، وهو ارتياح لا يعود إلى ارتفاع القيمة المادية لجوائز هذا العام فحسب، كما لا يعود إلى الإضافة الكمية والكيفية الواضحة بفضل الجوائز التى جدت وحدها، مثل جائزة مبارك وجائزة التفوق، وإنما يعود فى الأساس إلى الإحساس العام بأن هذه الجوائز - قديمها وجديدها - قد ذهبت كلها هذا العام إلى مستحقيها، بل إن بعض الفائزين كان يستحق التكريم منذ زمان ؛ غير أن النظام القديم للترشيح والتصويت، بالإضافة إلى آفة المجاملات التى استشرت فى مؤسساتنا الثقافية، خاصة مجاملة الوزراء وأصحاب النفوذ، كل هذا كان كفيلا بأن يجعل الجوائز الرفيعة تذهب فى مرات كثيرة إلى من لا يستحقونها، وأن تحجب فى الوقت نفسه عن أصحابها الحقيقيين ، وإلا فما الذى يمكن أن نبرر به تأخر الجائزة عن مثقف كبير مؤثر ومفكر جاد موهوب مثل محمود أمين العالم، لكى يسبقه إليها طيلة الأعوام الماضية من لا يتميزون عنه إلا بما يحتلون من مناصب عليا وما يملكون من نفوذ طاغ! وهل تأخرت الجائزة عن ناقد كبير متفرد مثل مصطفى ناصف، علم أجيالا عدة من القراء والنقاد والمثقفين عامة، كيف يحترمون النص الأدبى وكيف يصبرون عليه إلى أن يبوح لهم بأسراره؛ إلا كما تأخرت ، عن ناقد كبير من الطبقة نفسها، هو المرحوم لطفى عبد البديع، إلى أن لقى ربه! أما الفيلسوف الشهير عبد الرحمن بدوى فقد تأخرت عنه جائزة الدولة التقديرية عقودا لا أعواما، حتى

أصبح منحها له الآن مثارا للسخرية، ولولا استحداث جائزة كبرى مثل جائزة مبارك هذا العام لأصبح المجلس الأعلى للثقافة فى موقف لا يحسد عليه.

على اية حال، لا نملك هنا إلا أن نحيى المجلس الأعلى للثقافة على نتائج الجوائز لهذا العام، وكما كنا نهاجمه وننحى باللائمة على كبار المسئولين فيه حين رأينا الجوائز تذهب إلى نكرات من انصاف المبدعين والكتاب فى الأعوام السابقة، فمن حقه علينا ان نبارك خطوته التى بدأها هذا العام سعيا إلى جوائز نظيفة منصفة لا شبهة فيها للتحيز والمجاملة، بل إن من واجبنا أن نهنئه أيضا ونهنئ المسئولين فيه قبل أن نهنئ من حصلوا على هذه الجوائز، لأن قيمة الجائزة ترتفع - ويرتفع معها طبعا رصيد المجلس - إذا ذهبت إلى من هو جدير بها، والعكس صحيح على طول الخط.

وإذا ما كانت وزارة الثقافة قد عملت مشكورة على رفع قيمة جوائز الدولة وعلى استحداث جوائز أخرى جديدة، حتى لا تبقى الجوائز المصرية متدنية كثيرا عما نسمع عنه من جوائز عربية عديدة، فإن الأهم من هذا، هو أن تعمل الوزارة بمسئوليها كافة، على أن تسير على نهج هذا العام، ولعلنا لا نرى فى الأعوام القادمة وزيرا أو مسئولا كبيرا بين المرشحين، فما فى كل مرة سنجد من يصغى إلى صوت ضميره، فيعتذر عن قبول الجائزة أو عن الترشيح، كما فعل الوزير المحترم طلعت حماد هذا العام!

ARCHIVE

إن الصفحات القادمة لم تشمل سائر المبدعين والمفكرين الكبار الذين فازوا بجوائز مصر الكبرى هذا العام، ونحن نعد القارئ بوقفة أخرى فى العدد القادم، خاصة مع الفيلسوف الكبير عبد الرحمن بدوى، والناقد الكبير، مصطفى ناصف.

عبد المنعم تليمة

جائزة الدولة التقديرية لهذا العام

محمود أمين العالم

محمود أمين العالم شخصية عامة رامزة، من شخصيات النهوض المصرى الحديث والمعاصر فى هذا النصف الثانى من القرن العشرين. هذا النصف الثانى من هذا القرن الآفل، هو الطور الراهن، الرابع، من أطوار نهوض مصر (الثورة المصرية) فى التاريخ الحديث والمعاصر.

وسنستخدم العدد (أربعة) ثلاث مرات لنشير - موجزين - إلى أطوار (مراحل) أربع لهذه الثورة منذ فجر القرن الماضى إلى غروب القرن الحالى، وإلى قوى أربع فكرية سياسية اجتماعية، وإلى غايات أربع استراتيجية تبدت فى تلك الأطوار، وصاغتها هذه القوى. مدار الأمر - المراحل والقوى والغايات - بناء مصر الحديثة، فكان أول الأطوار خروج المصريين ضد الفرنسيين، وكان الثانى خروجهم ضد الإنجليز والخديوى بقيادة **عرابى** (١٨٨١)، ثم خروجهم ضد الإنجليز والقصر بقيادة **سعد زغلول** (١٩١٩)، ثم كان الطور الرابع ٢٣ يولية ١٩٥٢. لا ريب فى أن السعى إلى وطن مستقل مصرى، قد حمل فى أحشائه فى بعض طريقه طلب العدالة الاجتماعية وإعادة توزيع ثروة البلاد، كما حمل كذلك إرادة المشاركة الشعبية فى إدارة شئون الوطن. ولقد أثمرت هذه الآفاق أربع قوى، الليبرالية (١٩١٨)، والاشتراكية (١٩٢٠)، والسلفية (١٩٢٨)، والقومية (١٩٥٢). حملت هذه القوى راية واحدة، هى الراية المصرية، لكنها تمايزت بفكريات وبرامج تراها صالحة لبناء الوطن فى التاريخ الحديث. ليست هذه القوى (سياسية) بالمصطلح الفنى، بل هى قوى شعبية ذات أصول اجتماعية واضحة، وجذور ثقافية عميقة. بل لم تتول واحدة من هذه القوى إدارة شئون البلاد، بل لم

تتول هذه القوى مجتمعة هذا الأمر، وإنما شارك آحاد من هذه القوة أو تلك - بأشخاصهم وليس ببرامجهم - تحت مظلة الحكم فى أوقاتهم. لهذا لم تعرف مصر يوما سلطة ليبرالية - قامت سلطة ليبرالية خمس سنوات موزعة على ثلث قرن تحت مظلة حلف الاستعمار والقصر - أو سلطة اشتراكية أو.... كما لم تعرف مصر يوما سلطة الجبهة التى تضم هذه القوى أو معظمها، إنما الشأن أن السلطة فى مصر الحديثة والمعاصرة - فى العهدين الملكى والجمهورى - إنما كانت لحكم المطلق. بيد أن هذه القوى أثمرت ثمراتها المشهودة فى حياة مصر العامة، فى الفكر السياسى والإصلاحى والاجتماعى والإبداعى والتربوى، وفى تجديد صور التعبير الأدبى والفنى ... الخ. لقد صاغت للتطور المصرى غايات أربع: تحرير الوطن، وتحديث المجتمع وتعقيل الفكر، وتوحيد الأمة. لم ترجع هذه الغايات إلى برنامج حزب بصيغة، ولم تصدرها جماعة واحدة، ولم يصغها مفكر فرد، إنما اجتمع عليها المصريون المحدثون، وتبدت فى أعمال المنتمين إلى كل تلك القوى، تبدت فى بيانات الأحزاب وبرامجها وفى كتابات الكتاب، وشعر الشعراء، وغناء المغنين، وإبداعات المبدعين، وفى مصارع الشهداء والمناضلين، وحركات الطلاب والفلاحين والعمال والنساء... الخ..هذا هو بيان (برنامج) النهوض المصرى، الذى نضج وتحددت أعمدته خلال مسيرة فذة، وتمت صياغته الناصعة، يتفاوت فى المشاركة بين هذه القوة وتلك حسب مصالحها، ثم تجلى فى شعار متقدم: مصر ذلك الوطن الحديث المستقل المنتج الديموقراطى. ثم تجلى هذا البيان فى عملية تحديث باقية، فلم يكن بيانا نظريا نخبويا، إنما تبدت آياته فى تشييد بنية مجتمع أهلى نشط؛ فأقام المصريون، بالعمل الأهلى، مؤسسات التعليم الحديث من جامعات ومعاهد ومدارس، ومؤسسات الصحة العامة من مستشفيات وعيادات، ومؤسسات الثقافة والإعلام والفن من دور نشر وصحف ومكتبات وإذاعات أهلية ودور عرض مسرحى وسينمائى، ودور الرعاية الاجتماعية والتنمية البشرية، ومنظمات العمل المهنى والحقوقى من نقابات واتحادات، وأوعية تنظيم العمل العلمى والبحثى من جمعيات ومجمعات.

معنى الكلام هنا أن القوى الأربع، مع حرمانها من المشاركة فى إدارة البلاد سياسيا، قد أفلحت فى قيادة الشعب لإقامة مجتمع حديث على أرض الوطن المصرى، غير أن هذه القوى لم تفلح فى إنجاز ما يحمى ذلك ويدفعه إلى النمو والتطور حسب غايات البيان وأهدافه، ولم تفلح فى العمل المشترك وفق برنامج حد أدنى يتفق عليه الجميع ويعملون تحت رايته ويلتزمون بمواده. تناحرت القوى الأربع، ووضعت كل منها نفسها موضع الشعب لو نطقت باسمه، وسلك الجميع (النفى المتبادل)، كل قوة تنفى ماعداها من قوى، فلم تتجل وحدة الشعب إلا فى لحظات المنازلة الساخنة - مارس ١٩١٩، وأكتوبر ١٩٧٣، وبينهما لحظات متناثرة -. وكان الشأن أن الوطن يطلب المحاورة (الاعتراف المتبادل) بين القوى الأساسية من أبنائه، ليصفى الاستبداد الخارجى بما يدور من هيمنة وتبعية، وليسد السبيل أمام الاستبداد المحلى بما يدور معه من تخلف وطغيان.

الطور الراهن، الرابع، من أطوار النهوض المصرى، الثورة المصرية، فى القرنين التاسع عشر والعشرين، هو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أخطر الأطوار الأربعة فى تاريخ هذه الثورة، وإن لم يكن أهمها. فى هذا الطور قامت سلطة يوليو ١٩٥٢، وتبنت بيان النهوض الذى صاغته القوى المصرية، فكرية وسياسية واجتماعية، عبر قرن ونصف من العمل والنضال والإبداع، لكن سلطة يوليو احتكرت إدارة البلاد احتكارا حازما أنكر كافة القوى، فتعاظم النفى المتبادل، وتبادل الجميع الأخطاء، ها هنا أصابت التطور المصرى عثرات قاتلة. يفضى احتكار إدارة البلاد إلى نفى قواها الفاعلة، وينتهى هذا إلى نتائجه المنطقية من عقم وتخبط، ومن سياسات وطرائق حكم تعتمد العشوائية والانتقائية والتجريبية، وتسلك أحيانا سبل المغامرة والمقامرة. أثمر كل ذلك ثمراته السوداء: مواقف مترددة مهتزة من قوى الاستعمار والهيمنة، وسياسات متناقضة إزاء قوى الاستقلال المحلى، وتصفية مؤسسات المجتمع المدنى بإلحاقها بمكاتب الحكومة حيث البيروقراطية العجوز العاجزة، ومحاصرة بذور المدارس والتيارات والاتجاهات السياسية والفكرية والعلمية والإبداعية، ومواجهة (الاستمرار) المتجدد بـ (الاستقرار) المتجمد. الاستخلاص لا مشاحة فيه هنا: هزائم وضروب عجز وعقم، حتى أتى على المصرى حين من الدهر، هذا الطور الرابع الراهن، يسأل: ما هويتى، وهو الذى بنى أول حضارة وأقام أول دولة مركزية وأبدع الخوالد وصاغ للبشرية أول فكرية، لكن التاريخ لا ينتهى، والانكسار الذى تتعرض له مجموعة بشرية أساسية كالمصريين لابد أن يكون عارضا.

وقد جدت ظروف محلية تفرض على القوى المصرية ضرورة المحاورة والتفاعل فى اتجاه المصالحة الوطنية العظمى والوفاق الصادق والعمل المشترك، وجدت ظروف عالمية تدعو مصر دعوة للمشاركة فى إدارة العالم ولابد أن تعد مصر نفسها لتلبية الدعوة، فدورها منذ عرفت للبشرية تاريخ، مطلوب ولقد ذكرنا، فى صدر حديثنا هذا، أن **محمود امين العالم** شخصية عامة رامزة فى هذا الطور الرابع الراهن من نهوض مصر الحديثة والمعاصرة. فلقد نذر نفسه من بداية هذا الطور - حول منتصف هذا القرن - للنضال تحت ألوية الاشتراكية، واحتل مراكز متقدمة فى صفوف الحركة الاشتراكية المصرية. وتجلى نضاله سياسيا عمليا جسورا، كما تجلى تنظيرا واجتهادا فكريا. وتحالف فى بعض طريقه الطويل مع سلطة يوليو، وفى ظلالها شغل مواقع ثقافية وإعلامية مهمة. وفى كل ذلك أصاب **محمود امين العالم** وأخطأ، وسينُصُّ التاريخ على ذلك حين يدون تاريخ مصر المعاصرة تدوينا منهجيا أكاديميا. إنما نحن نشير إلى أن (شخصيته العامة) جعلت أدواره متعددة: تنظيمية، عملية، وإبداعية، ومقامنا هنا أن نقف عند واحد من هذه الأدوار المتعددة، النقد الأدبى.

النقد الأدبى هو المجلى الفكرى الأساسى فى الثقافة العربية الحديثة، فى مصر بخاصة وفى المراكز العربية بعامة. فلقد اصطنع المفكرون النقد الأدبى نشاطاً يفصحون من خلاله عن رسالاتهم التحديثية والإصلاحية والتوجيهية والتربوية. وزاوج هؤلاء المفكرون بين الموروثات اللغوية والبلاغية العربية القديمة والفروض الجمالية الغربية الحديثة، للتعامل مع إبداعات معاصريهم من الكتاب والشعراء، تفسيراً وتأويلا وتقويماً، وعيونهم على حقائق مجتمعهم الحديث فى

مسيرة بنائه وتحوله وتقدمه. لقد صار النقد الأدبي العربي الحديث وعاء لبيان النهضة بمفرداته العقلانية والتحديثية . جعل كل واحد من أئمة النقد الأدبي (مرجعا) تعرض عليه الإبداعات، وجعل من هذا المرجع ركنًا من أركان البناء النهضوي. فكان المرجع لدى **طه حسين** (العصر)، وكان لدى **محمد مندور** (المجتمع)، وكان لدى **أمين الخولي** (البيئة)، وكان لدى **لويس عوض** (الفكر). أما **محمود أمين العالم** فكان ـ حول منتصف هذا القرن ـ من طليعة جديدة توسلت بالمادية التاريخية لتجعل الإبداع في قلب العملية الثقافية، وليجعل الثقافة عاكسة ـ عكسا غير آلي ـ للبنية الاجتماعية في مرحلة من مراحل تطورها ونشاط **العالم** النقدي ـ على امتداد هذه العقود الخمسة الأخيرة ـ عريض، يقع معظمه في الممارسات التطبيقية وأقله في التنظيرات الفكرية، ويمكن من الأمرين جميعا استخلاص المحاور الفلسفية والجمالية التي يصدر عنها هذا النشاط.

ـ يميز **محمود العالم** العمل الفني على النحو التالي: يتحدد موقف الفنان ثمرةً لتفاعل ذاته مع ذات الفن، والمعنى أن الفنان يسعى لمعرفة جوهر واقعي وعندما تستعصى عليه هذه المعرفة يلوذ بفنه، أي يعمل خياله ويقع بعين خياله على ما يريد، ثم يكون مسعاه الأعظم أن يشكل باللغة ما وقع عليه بخياله. فالعمل الفني ـ إذا ـ فضاء ينتظم ثلاثة عناصر أولها ذات الشاعر الساعية إلى الإفصاح عما تعرفت عليه بعين الخيال. وثانيها ذات الفن، أو مطلق الفن وهي ذات ساعية إلى التحقق خلال التقاليد والتشكيلات الجمالية المتواترة. وثالثها اللغة الساعية إلى التحقق بتشكيل جمالي متجاوز للمألوف اللغوي. وليست هذه العناصر الثلاثة متوازية، بل إنها لمتعانقة، ومتداخلة ومتفاعلة، ومتجادلة.

ـ ويضع **العالم** الفن باعتباره صورة ثقافية في قلب ظاهرة الثقافة. والثقافة بكل صورها ظاهرة تاريخية ذات طوابع طبقية وقومية وإنسانية.

ذلك أن كل طبقة وهي تنتج ثقافتها (الطابع الطبقي) تشارك في ذات الوقت بهذا النتاج الثقافي في ثقافة أمتها، وأن كل أمة وهي تنتج ثقافتها (الطابع القومي) تشارك في ذات الوقت بهذا النتاج الثقافي في الثقافة البشرية عامة (الطابع الإنساني). وتكتسب الثقافة طوابع ومحتويات تتغير بتغير الأنظمة الاجتماعية في تاريخ المجتمع المعين، حسب القوى الطبيعية والفئات الاجتماعية المتصارعة في قلب كل نظام.

ولا ريب في أن هذه الاستخلاصات بعض من كنوز الجمالية الغربية الحديثة، بخاصة جهود أصحاب المادية التاريخية. ولاريب كذلك في أن **محمود أمين العالم** يحاول جهده متابعة الاجتهادات النظرية الجمالية الراهنة على سعتها وتشعب حقولها. إنما تتبدى شخصيته جليةً في تعاملة المتوفر مع النصوص، وفي مقدرته على لمح وحي الواقع المصري والعربي في هذه النصوص.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعيد توفيق

جائزة التفوق لهذا العام

صلاح قنصوه إنساناً وعالماً

عندما هممت بالكتابة عن الأستاذ الدكتور **صلاح قنصوه** وجدتنى حائراً لا أعرف ماذا أكتب ولا كيف أكتب، رغم أننى كنت أتمنى دائماً الكتابة عنه باعتباره مفكراً وعالماً لم ينل من الحظوظ ما ناله أقرانه ومن دونهم. وربما ترجع صعوبة الكتابة هنا إلى أن ما أعرفه عنه يتجاوز كثيراً ما يمكن أن يُقال، فحالى إذن أشبه بحال المتلعثم أو المتمتم الذى لا يكون قادراً على القول والإفصاح؛ لا لأنه ليس لديه شيء يقوله، وإنما لأنه لديه الكثير مما يريد أن يقوله فى وقت واحد.

وسأحاول أن أبدأ بالكشف عن **صلاح قنصوه** الإنسان .. عن الجانب الإنسانى فى **صلاح قنصوه** . وليسمح لى بذكر اسمه بدون ألقاب، وعذرى فى ذلك أن القيمة الإنسانية للشخص تعلو دائماً على أى لقب يمكن أن نمنحه له، وأنه هو نفسه - فيما أظن - لا يعتد ولا يعتز بمثل هذه الألقاب التى لم تعد تعنى شيئاً؛ لأن هناك الآفاً من البشر يحوزون مثل هذه الألقاب الجامعية، ولكن أمثال **صلاح قنصوه** هم قلة قليلة فى جامعاتنا.

والحقيقة أن الحديث عن **صلاح قنصوه** الأستاذ لا يكاد ينفصل عن الحديث عن **صلاح قنصوه** الإنسان: فعلاقته بتلاميذه هى دائماً علاقة حميمة وليست مجرد علاقة أستاذ يؤدى وظيفة أو يلقى على طلابه مجرد دروس مقررة؛ لأنه دائماً حريص على أن يعلمهم شيئاً حقيقياً .. يعلمهم أسلوباً فى التفكير فهم العالم المحيط بهم، وهو لا يبخل فى هذا على طلابه بشيء سواء فى قاعة الدرس أو خارجها.

و**صلاح قنصوه** فى دروسه أو ندواته شديد الإيمان بما يقول، وهذا ما نلمسه فى لغته الحماسية

التى تبدو أحياناً فى نظر البعض لغة انفعالية، ولكنها فى حقيقة الأمر لغة إيمانية .. لغة رجل يعانى ويعايش ما يقول ويؤمن به .. لغة ليست للاستهلاك، ولا لإرضاء السامعين أو مهادنة الآخر .. لغة تعكس طريقة فى الفهم والتفكير يعيشها المرء. وربما يكون هذا هو سر حضوره المتميز فى الدروس والندوات واللقاءات الخاصة؛ لأن المستمع يشعر على الفور بالصدق فى قوله سواء اتفق أو اختلف معه. وربما يكون هذا الصدق أيضاً هو سر سخريته اللاذعة غير المعلنة فى كتاباته الأكاديمية .. سخريته من الابتذال والنفاق الرخيص سواء فى مجال الفكر أو الممارسة الحياتية. ولذلك فإنه حريص على تعرية كل ممارسة فكرية تقوم على التعامل مع الأفكار على أنها سلع أو أدوات يتم استخدامها متخفية وراء أقنعة لأجل تكريس أغراض نفعية معينة (باسم العلم تارة وباسم الدين تارة أخرى)، فمثل هذه الممارسة الفكرية هى ما يسميه «بالدعارة الفكرية».

على أن إيمان **صلاح قنصوه** الشديد بما يقول ليس هو بإيمان النزعة الدوجماطيقية أو الإيقانية لدى الشخص الذى لا يكون على استعداد لأن يسمع لرأى الآخر. فهو رغم إيمانه الشديد بما يقوله أو يؤمن به. وهذا يتبدى فى إعجابه ودهشته البريئة التى يبديها حينما ينصت إلى رأى عميق مغاير لرأيه .. الدهشة الحقيقية التى لا يتعلمها إلا من مست الفلسفة والتفلسف أعماقهم.

***

والتفلسف عند **صلاح قنصوه** تفلسف حق؛ لأنه ليس وليد الدرس والكتاب بقدر ما هو وليد التجارب والحياة. **فصلاح قنصوه** - المولود فى المنوفية سنة ١٩٣٦ - عاش حياه إنسانية مليئة بالتجارب الخصبة التى عرف فيها الناس والشعوب، وحتى تجربة السجن السياسى عرف شيئاً منها. وفضلاً عن ذلك، فإن حياة **صلاح قنصوه** الوظيفية والعلمية هى أيضاً من ذلك النوع الخصب: فعلى الرغم من أنه قد مر بنفس التدرج الوظيفى الذى يمر به المشتغلون بالجامعة، إلا انه قد اشتغل بمجالات متنوعة من المراكز الجامعية: فقد اشتغل بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية لأكثر من عشرين عاماً وشغل به منصب رئيس قسم مناهج البحث، واشتغل أستاذاً للفلسفة بكلية الآداب - جامعة الزقازيق حتى شغل منصب وكيل الكلية، واشتغل أستاذاً لمناهج البحث وعلم الجمال بأكاديمية الفنون وشغل بها منصب عميد المعهد العالى للنقد الفنى الذى يعمل به أستاذاً متفرغاً حتى الآن. وقد أتاحت له هذه المجالات المتنوعة مادة خصبة رحبة من البحث العلمى الأكاديمى والثقافة الموسوعية، فتنوع إنتاجه العلمى ليشمل مساحة واسعة بدءاً من الدراسات الاجتماعية ومروراً بالدراسات الفلسفية إلى الدراسات الفنية والجمالية. والدراسات الاجتماعية عند **صلاح قنصوه** شملت الجانب التطبيقى والجانب النظرى معاً، وقد مكنته دراساته الفلسفية المبكرة من تعضيد هذا البحث الاجتماعى ليكون أول مشتغل بفلسفة العلوم الاجتماعية، وقد تمخض هذا عن عمله الذى يحمل عنوان «فلسفة العلوم الاجتماعية». كما شملت دراساته الفلسفية مجالات أخرى عديدة كفلسفة العلم ومناهج البحث وفلسفة القيم والفلسفة المعاصرة والدراسات «وفلسفة العلم» فضلاً عن أن دراساته

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

العديدة فى مناهج البحث هى أشهر دراساته التى يعرفه من خلالها طلاب ودارسو الفلسفة.

***

ولو حاولنا أن نتجاوز المنحى الأكاديمى فى فكر **صلاح قنصوه** لندلف إلى الطابع الرحب المميز لفكره، فإننا يمكن أن نلاحظ ظاهرتين أساسيتين تتجلى فيهما الملامح المميزة لهذا الفكر:

الفكر الاختراقي:

ربما أمكننا أن نصف فكر **صلاح قنصوه** - وهو فكر معلن فى مقالاته أكثر مما هو معلن فى كتبه - بأنه «فكر اختراقي». وقد يروق للبعض أن يفهم صفة «اختراقي» هنا. بمعنى «هجومي»، أى باعتبارها صفة للفكر الذى يتخذ غالباً طابع الهجوم على رأى الآخر. وهذا تسطيح فى الفهم يبعد تماماً عن مقصدنا. فأنا أعنى بالفهم الاختراقى هنا أنه فهم لا يؤمن بالمسلمات فى الكتابات وفى معتقدات الناس. ولذلك فإننا نرى **صلاح قنصوه** يبدأ دائماً بزعزعة الثوابت التى نظنها حقائق راسخة. ولهذا السبب يتميز فكره بالإيمان بنسبة الأشياء، وبأنه يتيح لنا أن ننظر إليها نظرة أخرى لم نألفها، وكأنه مفكر هراقليطى بعث فى عصر ما بعد الحداثة لينطق بجوهر فكر **هراقليطس** ولكن بلغة عصرنا.

وهذا يؤكد لنا من جديد أن أسلوبه فى التفكير الذى يتميز بالإيمان الشديد بما يقول هو - فى نفس الوقت - أبعد ما يكون عن الدوجماطيقية، وهذه فى الحقيقة تركيبة عجيبة (وإن كانت خصبة) فى أسلوب التفكير: فكر يعتمد على الإيمان الشديد بنسبية الأشياء. وحل هذا اللغز هو: أن مقولات هذا الفكر ذاتها هى موضوعه ومنهجه فى ذات الوقت:نسبية الأشياء تغيرها، لا مركزية الأفكار، إمكانية رؤية الأشياء من زوايا مختلفة.

العلم والفن (أو الجمع بين الأضداد):

هناك فلاسفة جمعوا بين التصوف والمنطق، كما يبين لنا **برتراند رسل** فى «تاريخ الفلسفة الغربية». وتلك بحق تركيبة غريبة لم تتوافر إلا لبعض من الفلاسفة العظام الذين تميزوا بعمق الفكر ورحابته. فأن ينطق الفيلسوف فكراً روحه صوفية بلغة منطقية، لهو أمر لا يتوافر إلا لأصحاب الفكر الجامع ذلك الفكر الذى يحوى المتناقضات، أو - بعبارة أدق - ذلك الذى يحوى ما قد يبدو متناقضاً. وعلى نفس النحو، فإنه يمكننا القول إن هناك مفكرين قد جمعوا بين العلم والفن، إن رؤيتنا عن العلماء أو فلاسفة العلم هى رؤية مشوهة، فغالباً ما ننظر إليهم على أنهم أصحاب منهج صارم لا يدخل فى حسبانه الفن ولا يعتد بالروح الجمالية. وتلك نظرة ضيقة اثبت بطلانها عملياً فلاسفة معاصرون من أمثال: **جاستون باشلار**. أو لم يسأل **اينشتين** ذات يوم: لماذا يفضل هذه المعادلة الرياضية على تلك؟ فأجاب: لأنها أجمل بنياناً من الأخرى. وفضلاً عن ذلك، فإننا يمكن أن نتساءل: أليست روح الفن الطليقة قابلة لترويض المنهج العلمى الذى يسعى إلى فهم كنهها، كما فى علم الجمال؟ أو ليست الروح العلمية الحقة هى تلك الروح التى تنظر إلى العلم كأداة محايدة ترتاد شتى الآفاق، وليست كهنوتا ينصب فى سرية على موضوعات بعينها؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن هذا المنطلق ينبغى أن ننظر إلى فكر **صلاح قنصوه** الذى عُرف بأنه أستاذ متخصص فى فلسفة العلوم ومناهج البحث، ولكن الكثيرين قد لا يعرفون منه وجهاً آخر يبدو لنا فيه صاحب رؤية خاصة للفن، وهى رؤية يمكن أن نجملها فيما يلى:

يتميز الفن عن سائر المجالات الإنسانية (كالعلم والدين ..) بأنه ليس على صلة مباشرة بالواقع؛ لأنه لا يخدم غاية أو هدفاً مباشراً خاصاً به. ولا يعنى ذلك أن الفن ليس له هدف، وإنما يعنى أن هدفه يتعلق بالغاية القصوى للإنسانية. وتأثير الفن بالتالى يكون تأثيراً غير مباشر عبر وسيط هو المتذوق. ووسيلة الفن إلى المتذوق هى العمل الفنى الذى يثير لديه انفعالاً يكون بمثابة مثير يستدعى استجابة هى فى نهاية الأمر موقف أو اتجاه يتخذه المتذوق من العالم والواقع والحياة والعمل الفنى يتم إبداعه من خلال الرؤية الفنية التى تحدث عبر الخيال، أى يتم إبداعه بوصفه صورة متخيلة. وبما أن الخيال هو إدراك للغياب أو اللاواقعى، فإن هذا يعنى أن الرؤية الفنية تعمل على خلخلة الثبات والجمود فى المادة الأصلية للواقع، والعالم، وتحويلها إلى مادة خام يشكل منها الفنان أنواعاً جديدة من الوقائع التى لا توجد وجوداً فعلياً.

***

ولا شك أن كل ما ذكرته عن **صلاح قنصوه** فى هذا المقال هو مجرد إضاءات تعين القارئ على الاقتراب من فكرة ومحاولة التعرف عليه. إذ لا يمكن للقارئ أن يستشف ما ذكرته عنه من خلال كتاباته الموثقة المعروفة فى مجال فلسفة العلم، وإنما يمكن أن يستشفه بجهد جهيد، إذا كان على معرفة وثيقة بسائر كتاباته وأفكاره المتناثرة فى مقالاته..

وهذا يعنى أن هناك فجوة بين **صلاح قنصوه** الحقيقى و**صلاح قنصوه** المعروف من خلال كتاباته الأكاديمية لدى الطلاب والدارسين فى مجال فلسفة العلم. ولهذا، فإنى مخلصا له أرجو منه أولاً أن يقوم بعملية فرز وتصنيف لمقالاته لينشرها فى كتابات مجمعة؛ لأن هذا سيقدم للقارئ صورة مكتملة لفكره . ومثل هذا النوع من النشر أمر متبع ومتعارف عليه عند كثير من المفكرين. ثم أرجو منه ثانيا أن ينشر علينا شيئاً من استبصاراته الفكرية العميقة التى لم ينشرها أو يوثقها على الإطلاق.

هناك إذن فجوة بين كتابات **صلاح قنصوه** الأكاديمية القيمة، وفكر **صلاح قنصوه** غير الأكاديمى والذى لم ينل حظه من النشر الذى يستحقه. وهذا الجانب الآخر من فكره يفوق كثيراً قيمة جائزة التفوق التى حصل عليها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مختار العطار

جائزة مبارك لهذا العام

الفنان صلاح طاهر

.. **صلاح طاهر** الرسام الملون (٨٧ سنة) هو ثالث العمالقة الذين فازوا بجائزة مبارك هذا العام ١٩٩٩ - وهي أكبر وأرفع جائزة في مصر. وقدرها مائة ألف جنيه. الثالث بعد **نجيب محفوظ** الفائز بجائزة نوبل سنة ١٩٨٨، والفيلسوف **عبد الرحمن بدوى**، ذلك الكيان الثقافى الهائل الذى طبقت شهرته الآفاق. وفوز **صلاح طاهر** اعتراف بأن الفن الجميل (التشكيلى) يقف كتفا بكتف مع الأدب والفلسفة. وإذا كان المثقفون يعرفون الكثير عن الماضى الزاخر لأديبنا العالمى **نجيب محفوظ**، وعن فيض المؤلفات التى انجزها بعدة لغات الفيلسوف **عبدالرحمن بدوى** وكيف تعتبر إضافة للفكر الإنسانى. فالقليلون من هؤلاء المثقفين يعرفون معالم المشوار الشاق الذى خاضه **صلاح طاهر** حتى وصل إلى هذا الموقع على المسرح الثقافى المعاصر فى مصر والعالم العربى..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترجع بدايات الحركة التشكيلية الحديثة فى بلادنا إلى قرنين فقط من الزمان، وحصول **صلاح طاهر** على جائزة مبارك يعنى وضع الحركة فى مكانها الصحيح، وإعطاء الضوء الأخضر لأجيال جديدة من التشكيليين الجادين الجديرين بهذا الموقع الذى حققة لهم. فحصوله على الجائزة له دلالات وإشارات فى مشوار حياته وكفاحه اليومى على طريق الفن وتحديده لمعالم جديدة للإبداع التشكيلى، لم تكن معروفة من قبل. كان مفهوم الإبداع فى مصر منحصرا فى الموهبة والإتقان الحرفى تمشيا مع مقولة **جوته** - أديب ألمانيا العظيم - بأن العبقرية كفاءة متوسطة وجهد اثنتى عشرة ساعة يوميا. جاء **صلاح طاهر** ليغير هذه المقولة ويبعث المبادئ التى أرسى قواعدها الإيطاليان : **ميكل انجلو بوتاروتى**

(١٤٧٥- ١٥٦٤) **وجورجيو فازارى** (١٥١١- ١٥٧٤) حين أسسا أول أكاديمية فى التاريخ فى القرن السادس عشر، فاشترطا فى المتقدمين عاملين رئيسيين: الموهبة والثقافة.كانا يجريان اختبارات مع المتقدمين بعد التأكد من توفر عامل الموهبة، ويمنح الخريج لقب أستاذ، ولا يسمح لغير حامل هذا اللقب بالعمل كفنان فى المنشآت العامة. وقد اعتنى فنانو أوربا وأمريكا بهذا الجانب الثقافى، مما جعلهم يطرحون ما يسمى بالمدارس الفنية والمذاهب، من انطباعية وتعبيرية وتكعيبية ومستقبلية وتجريدية.. الخ

حين فتحت مدرسة الفنون الجميلة أبوابها فى القاهرة ١٩٠٨ بإدارة الأساتذة الإيطاليين والفرنسيين، لم تشترط أى مؤهل غير الموهبة، حتى أن مثالنا: **محمود مختار** (١٨٩١- ١٩٣٤) لم يكن يحمل مؤهلات من أى نوع غير الموهبة، وكان المتقدم رقم واحد، استطاع بالتثقيف الذاتى أن يرتقى بموهبته ويكشف عن عبقريته ويفوز فى معرض صالون باريس بالميدالية الذهبية على فنانى العالم، حين أسهم بنموذج مصغر لتمثال " نهضة مصر ".

ونستطيع أن نلمس ثقافته العريضة فى مقالاته حول فلسفة الفن المنشورة فى الصحف والمجلات المصرية بلغة عربية فصيحة، وفى خطاباته الفرنسية التى كان يرسلها إلى باريس. كما أن لنا أسوة فى أديبنا الراحل **عباس محمود العقاد**، الذى بلغ فى ميدان التثقيف الذاتى ذروة لم يبلغها أحد غيره. وإذا كانت مدرسة الفنون الجميلة مؤسسة تدريبية، تعلم التقنيات الحرفية للنشاط الإبداعى وما يسمى حيل الصنعة، فالتثقيف الذاتى هو الواجب الأول الذى يحول الدارس إلى فنان، يحلق فى أجواء الإبداع، ويسجل اسمه فى دوائر المعارف وقواميس الفن، ويحصد الجوائز الكبرى مثل **صلاح طاهر**، الذى كان فى يفاعته تلميذا **لعباس محمود العقاد** ومشاركا ملتزما فى ندوته الأسبوعية مع كبار المفكرين، كأنما يطبق المقولة الإنجليزية: كن عظيما وعش مع العظماء.

صلاح طاهر نجم متألق فى أفق الحركة الفنية المصرية والعربية. يجرى اسمه على أقلام النقاد وألسنة الفنانين، وهو من أغزرهم إنتاجا وأوسعهم شهرة وأرحبهم ثقافة ومعرفة بالعلوم الإنسانية. تصدّر الحركة الفنية الحديثة فى مصر منذ فجر الستينيات بعد أن تحول إلى اللاتشخيصية والتجريد بالألوان والخطوط فى تمكن تكنيكى لا يضاهى، ومهارة فى الأداء أثارت الإعجاب بجاذبيتها وقوة تأثيرها. واجتذبت انتباه المتابعين والصحفيين ومختلف أجهزة الإعلام. لقد دخل عالم التجريد من باب الموسيقا التى ملكت عليه لبه منذ الصغر، واستطاع أن يعزف بالألوان والخطوط والملامس على أوتار الروح، ويهز مشاعر الذواقة من فرط النشوة الوجدانية والمتعة العقلية.

عشق الموسيقا فى يفاعته وتعلم العزف على الكمان. انخرط فى الوقت نفسه فى قراءة الفلسفة وعلم النفس، وهو ما زال فى سن الاستيعاب السريع والنهم المعرفى، ونهل من شتى أنواع الثقافة، حتى تحولت إلى جناحين صعدا بفنه إلى سماء بعيدة المنال. كما كان رياضيا وملاكما بطلا وهو فى ميعة الصبا، مما يعيد إلى ذاكرتنا سيرة عبقرى عصر النهضة: **ليوناردو دافنشى** (١٤٥٢ - ١٥١٩) فى تشعب مواهبه وتدفق علمه وابتكاراته وعكوفه على الدرس والبحث بدون انقطاع.

بدأ **صلاح طاهر** طريق الرسم والتلوين أكاديميا كلاسيكيا فى الثلاثينيات، يحاكى الطبيعة ويتغنى بروعتها وجمال الشكل الإنسانى فى مختلف الأوضاع، لكنه سرعان ما اتجه إلى الأعماق ليخاطب أرواحنا بالتلميح والرمز والإشارة، ويكتشف أغوار النفس والأحاسيس ويؤثر على الروح حتى تهتز لمرأى الألوان وما تتخذه من قوالب شكلية، كما تهتز فى صحبة أجمل المقطوعات الموسيقية. لقد صور تلك المعزوفات فى أحدث لوحاته التى تعتبر مقابلا مرئيا باللون والفورم والخط والملمس، للمسموع من النغم والإيقاع والتوافق، مما يحول معارضه إلى حفلات موسيقية راقية، الأعمال التى تعود بتاريخها إلى الثلاثينيات كأنها تقاسيم شرقية. ثم يصحبنا عبر مشوار الفن والثقافة والجمال إلى روائع لونية وخطية كأنها سيمفونيات تعزفها أعظم الأوركسترات العالمية.

شهدت عروضه معظم مدن أوروبا وأمريكا الشمالية والدول العربية وعواصمها، وصادفت نجاحا واسعا وترحيبا، وفاز بعدة جوائز مرموقة تتميز من بينها فى مصر جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٧٤ . وفى الولايات المتحدة الأمريكية جائزة جاجنهايم العالمية سنة ١٩٦١، كما قام بدور تنويرى فى نشر الثقافة الفنية عن طريق البرامج الإذاعية والتليفزيونية. وشغل عدة مناصب فنية رفيعة من بينها الإشراف على متحف الفن الحديث ودار الأوبرا ومؤسسة الأهرام الصحفية.

تختلف الرائعة الفنية عن غيرها، بأن لها نوعا من المجال المغناطيسى يجتذب الخيال ويثير التفكير.. ويشد المشاهد إلى داخلها.. فيجوس بذهنه فى حناياها وخطوطها وألوانها. يحلم ويعيش حياة جديدة، صنعها الفنان بفطرته الملهمة، وتمكنه الكامل من ترجمة الخيال والحلم، وتحويلهما إلى ما شاء من خطوط وألوان وأشكال وملامس، لا تختلف فى ذلك رائعة عن أخرى... مهما اختلفت المدارس والاتجاهات...

تمكن الفنان من أدواته وخاماته شرط ضرورى لقدرته على تصوير خياله وحلمه. ينبغى أن يعرف طريقه جيدا، بالممارسة اليومية والخبرة الطويلة والمعرفة الواسعة، حتى يحتفظ بلياقته الإبداعية، كلما خطر فى ذهنه خاطر.. أو ارتسم فى خياله خيال، وهذا ما نلمسه فى لوحات الفنان **صلاح طاهر** بعد عشرات السنين من العمل، ولو تأملنا صورته الشخصية التى أبدعها سنة ١٩٣٦، لتبينا كم تمكن فى صدر شبابه من دقة الرسم وحبكة التكوين ونضارة التلوين، حتى لنكاد نتحدث إلى صورته وهى تتطلع إلينا فى اعتزاز لتروى قصص المعاناة التى خاض دوروبها حتى يصل إلى ما وصل إليه الآن..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

.. كان فى بداية الطريق آنذاك، أكاديميا بارعا، مرتبطا بأرض بلادنا.. يصور المناظر والأشخاص والموضوعات الكلاسيكية، متمكنا من المهارات الأساسية التى تؤهله للتأليف والابتكار. وكان قد نهل من بحر المعرفة وضرب بسهم وافر فى مكتبة الفن والأدب والفلسفة وعلم النفس. وفى فجر الستينيات تغيرت نظرته التقريرية للبيئة والمجتمع، واكتسبت بطابع ذهنى وعقلى لم يعد يناسبه ذلك الأسلوب التقريرى الأكاديمى، فتحولت لوحاته إلى التشكيل المجرد.. حيث أن الفكر مجرد فى حد ذاته.

من ذلك الحين.. أخذ الفنان يفكر بأدوات التصوير وخاماته، فشاهدنا الجماليات المطلقة تغمر لوحاته حتى

مطلع السبعينيات. وهى فى ذلك لا تختلف عن مرحلته الأكاديمية، إذ انها احتفظت بنفس القيم الكلاسيكية دون أن تتخذ لها مطية من المناظر والأشخاص والموضوعات. مرحلة مبهرة بألوانها وتكوينها وأناقتها.. تطلق خيال المشاهد إلى آفاق غير محدودة، تارة تجذبه إلى أعماق البحار، وتارة تهيم به بين الأفلاك، وتارة ثالثة.. توغل فى تشابكات من الأشجار والأزهار.

كان يتغنى فى تلك المرحلة بالأشكال والألوان فقدم لنا تنويعات كأنها قصائد شعرية يستعرض فيها قدراته الابتكارية، وبراعته فى انتقاء الشكل واللون والخط. أو كأنها مقطوعات موسيقية محكمة التأليف، يعزفها فنان موهوب لا يخطئ نغمة يريدها أو وترا يبغيه.

وبالرغم من معارفه الواسعة وقراءاته المتشعبة.. وعالمية أسلوبه، بدات هويته الشرقية والمصرية تكسو تشكيلاته وألوانه وخطوطه، فجاءت روائعه الحديثة تحكى قصة حياتنا. لا نكاد نجوس بخيالنا فى داخلها حتى ننسى أنفسنا، ونمضى فى رحلة الأحلام.. على ضفاف النيل بين أهلنا وناسنا.. أو بين تاريخنا وحكاياتنا وأساطيرنا. نصادف الفلاحين والفلاحات يسعون كما كانوا يسعون من زمان. أو ندخل قصور شهريار. أو نشارك فى قصص ألف ليلة وليلة..

روائع صلاح طاهر الحديثة، تفتح الباب لخيالنا.. ثم تشدنا إلى داخلها لنحيا حياة جديدة.. ونعيد الوشائج بيننا وبين أنفسنا.. ونكتشف فى أعماقنا عوالم كانت. وهذا هو سر روعتها.

ولد صلاح طاهر فى مدينة القاهرة فى ١٢ مايو سنة ١٩١٢، فى منطقة بيت القاضى العريقة خلف مسجد سيدنا الحسين. شب وترعرع فى أسرة متعددة الأبناء، وحين ظهر ميله المبكر للرسم والتلوين عنى شقيقه الأكبر بتزويده بالأوراق والأقلام والألوان. كما تعلق بالقراءة تأسيا بوالده الذى كان يراه دائما فى صحبة كتاب. ازداد شغفه بالقراءة مع الأيام جنبا إلى جنب مع الألعاب الرياضية وحب الموسيقا والعزف على آلة الكمان، التى كانت سببا فى لقائه بالمفكر الكبير **عباس محمود العقاد**، حين التقيا فى حفل عائلى ذات مساء، فى أثناء سنوات الدراسة فى مدرسة الفنون الجميلة العليا. بعد هذا اللقاء التاريخى ومشاركته فى ندوة الجمعة التى كان يعقدها الفيلسوف الكبير فى بيته كل أسبوع، اشتعلت رغبة الفتى **صلاح طاهر** فى القراءة المنوعة واعتبر نفسه تلميذا للأديب الكبير، واتخذه أبا روحيا حتى رحيله.

التحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا سنة ١٩٢٩، حيث تعلم على أيدى الإيطالى: **إينوشنتى** والفرنسى: **بريفال** والرائد المصرى: **أحمد صبرى** (١٨٨٩ - ١٩٥٥) المعروف بأسلوبه الأكاديمى المدرسى. تخرج سنة ١٩٣٤ بعد أن بدأ مشوار التثقيف الذاتى وعين مدرسا بمدرسة المنيا الابتدائية بصعيد مصر طوال عامين، أقام خلالهما أول معارضه وكان حافلا بالمناظر الطبيعية وصور الوجوه (البورتريه). اتسمت أعماله بمحاكاة الطبيعة بأمانة شديدة - وهو الأسلوب المدرسى الأكاديمى الكلاسيكى، الذى يتبعه الخريجون عادة فى مطلع حياتهم، قبل أن تتبلور شخصياتهم الإبداعية - إذ أن الدراسة فى مدرسة الفنون الجميلة تنسج على منوال تلقين تقنيات الرسم والتلوين والاستخدام الأمثل للفراجين والأقلام والألوان والأدوات المختلفة. أما المعايير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمالية فتقليدية محفوظة، تتصدرها المقاييس والنسب وقواعد المنظور والتكوين الهرمى ووحدة المكان ومصدر الضوء.. إلى آخر التعاليم المدرسية.

انتقل بعد ذلك إلى مدرسة العباسية الثانوية بالإسكندرية حيث أقام معرضه الثانى، قبل أن ينتقل سنة ١٩٤١ إلى مدرسة فاروق الأول بالقاهرة ومنها إلى التدريس فى مدرسة الفنون الجميلة التى أرسلته إلى مدينة الأقصر سنة ١٩٤٣، للإشراف على مبعوثيها المتفوقين فى المرسم الذى يتبعها. هناك.. كانت الفرصة متاحة للأمل والتفكير فى كنف الآثار الفرعونية.

عشر سنوات متوالية قضاها **صلاح طاهر** فى رحاب مدرسة الفنون الجميلة العليا، حيث سمحت له الظروف بالاتصال بكبار الفنانين من باب الرفقة والزمالة. والاحتكاك من قريب بالرواد العظام: **يوسف كامل** (١٨٩١ - ١٩٧١) **وراغب عياد** (١٨٩٣ - ١٩٨٢) **وأحمد صبرى**، بعد أن تم تمصير الإشراف الفنى على مدرسة الفنون الجميلة، التى لم يبق فيها من الأجانب سوى الرسام الفرنسى المرموق. **بيبى مارتان** (١٨٦٩ - ١٩٥٤) الذى عشق بلادنا وأقام فى بيت الفنانين بالقلعة حتى وفاته.

لم يدخر **صلاح طاهر** وسعا فى إشباع نهمه للتثقيف الذاتى وولعه بالموسيقا الكلاسيكية، طوال سنوات عمله بالتدريس العام أو حياته فى مرسم الأقصر. الأمر الذى أسفر عن تكوين مكتبة خاصة موسوعية السمات.. تضم مؤلفات فى الفلسفة وعلم النفس والعلوم الإنسانية باللغة العربية، واللغة الإنجليزية، التى كانت نافذة يطل منها على الثقافة العالمية. أما عشقه للموسيقا فقد ظهرت أماراته على صياغة لوحاته فى مطلع الستينيات حيث تحول إلى الإبداع التجريدى التعبيرى، الذى أدى إلى ما نراه اليوم من نضج وتكامل وتطبيق ناجح لنظريات الفيلسوف الفنان الروسى الأصل الألمانى الإقامة: **فاسيلى كاندينسكى** (١٨٦٦ - ١٩٤٥) الذى وضع نظرية السمات الروحية للإبداع الفنى. وضعها سنة ١٩١١ لكنه لم ينجح فى تطبيقها إلا بعد أربع سنوات من التجريب المتواصل. ساعده على هذا النجاح إتقانه العزف على آلتى البيانو والتشيللو وهو فى الحادية عشرة من عمره، وإلمامه بالتأليف الموسيقى، وأبحاثه التى أسفرت عن الإيمان بضرورة معرفة الرسام الملون بأصول التأليف الموسيقى، ليتمكن من مخاطبة المشاعر والوجدان والعواطف والعقل أيضا. وهو ما استطاع **صلاح طاهر** أن يحققه فى لوحاته الحديثة التى يطلق عليها عناوين موسيقية. فقد بلغ فى إبداعها درجة عالية فى هذا السياق، حتى لنكاد نسمع لتشكيلاته وألوانه أنغاما كلما تأملناها.

.. بدأت الموجة التجريدية فى حركتنا التشكيلية سنة ١٩٥٦ فى لوحات الفنان السيريالى: **رمسيس يونان** (١٩١٣ - ١٩٦٦) تتبعه بعد عامين رفيقه: **فؤاد كامل** (١٩١٩ - ١٩٧٣) الذى تحول إلى التجريد التعبيرى. ثم حمل الراية **صلاح طاهر** بعد عودته من الولايات المتحدة فى منتصف الستينيات، ووصل بالتجريد الموسيقى إلى منتهاه، وانتشر تأثيره على الحركة التشكيلية فى مصر والعالم العربى حتى أصبحت المعارض التقليدية كأنها طيور غريبة فى طريقها إلى الانقراض..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدر الديب

جائزة الدولة التقديرية لهذا العام

آدم حنين: نحات الوجوه والإيجاد

ماذا فى أعمال آدم حنين يبعث على الرهبة ويمسك المرء أمام العمل فلا يريد أن يغادره حتى يمارس العمل كل ما لديه من سحر.

وهذا السحر الذى يمسك به آدم هو سحر الوجود أو الموجود الذى لا يمكن أن يضاهيه أى سحر. يذكرنى آدم دائما بأعماله بقصة الخلق كما ترويها الكتب المقدسة. الخالق الأعظم يمسكه، أى يتناوله، فيصوغ منه شكلا وينفخ فيه من روحه. وآدم يضفى على كل عمل من أعماله الكثيرة - والتى أصبحت تحتاج إلى فهرس كامل ووصف دقيق - شيئا ليس هو المعنى وليس هو الانفعال أو العاطفة، ولكنه الوجود فآدم فنان الإيجاد وفنان «الظهور» بالمعنى الأصلى للكلمة كما عرفناها أيضا فى الكتب المقدسة وخاصة فى الأناجيل، وعند الفنانين الكبار من الكتاب أمثال جويس وغيره، والإشكال مع آدم أنك إذا طلبت المعنى طغى الوجود عليك فعلمك الأدب أمام الفن. فكل محاولة للمعنى، مثل كل محاولة للمحاكاة أو التقليد، هى فى الحقيقة خروج عن الأدب أمام الفن.

لقد عرفت آدم سنوات طويلة، وعرفت أعماله واحدة بعد الأخرى، ومازلت أحج إلى هذه الأعمال فى بيته وأحتفظ بعدد قليل منها فى بيتى لأننى أحس بجوارها بنعم الوجود والإيجاد.

ولآدم أعمال قد جرؤت على تسميتها مثل مريم النيلية، أو جانشاه أو نجم الصباح. ولكننى لا يمكن أن أنسى الساعات الطويلة التى أمضيتها والتى أريد دائما أن أعود إليها «لقرص الشمس الذهبى» أو للوحات قديمة قد اختفت لطائر يأكل من عش الغراب. إننى أتذكر هنا الأعمال كما نتذكر فى حضارتنا تماثيل الفراعنة فآدم حفيد مباشر لنحاتى الفراعين، لقد عرف آدم جميع النحاتين الكبار ولكنه مازال كما هو وكما سيظل دائما

ذلك الطفل الصغير الذى دخل المتحف المصرى لأول مرة فنسى زملاءه وأساتذته وغرق فى سحر الوجود الذى يفرضه الفن الفرعونى وأظنه مازال يحاول أن يعبر عنه.

ولكن تجارب آدم خارج النحت كانت كلها عودة إليه وإعادة لصياغة نفس المشاكل النحتية التى يفرضها ممارسة خلق الوجود.

فالواقع أن كل رسومه على البردى - وهى تجربة فريدة - عبارة عن صناعة مخفية كامنة لتماثيل منحوتة لن يستطيع الناظر أن يتذوقها حتى يتعرف على المنحوت داخلها وفيها.

وكم كنت أتمنى أن أظل أكتب عن أعمال آدم ولكنى أحب أن أكتب عن أعماله مفردة وليست بالجمع. ولكن إذا كان هناك صفة عامة أساسية وواحدة فى كل أعماله فهى صفة الإيجاد وممارسة الوجود. وليست هذه الممارسة للإيجاد والموجود بالشىء الهين. فإذا كانت العين تفترضه فإن كيان الإنسان كله يرتجف أمام معجزة الوجود على حافة العدم، وأمام الشكل الذى يقوم بحياته وليس بنسبه وبعلاقاته مع العالم الخارجى المحيط به، والذى يصنعه الوجود نفسه كأنه جزء من وجوده.

وإذا كانت جذور فن آدم معروفة ملموسة فى كل عمل فإن تجربته الأخيرة فى معالجة أبو الهول وتجربته الفنية الكبيرة مع الحلقة العالمية التى نظمها وأدارها للفنانين فى أسوان لم يكن لأحد غيره أن يجعلها تقدم؛ لأنه قدم الدرس الأول لكل نحات، أن يصنع الوجود وأن يمارس الإيجاد والجائزة التى حصل عليها آدم من الدولة تفتخر به لأننا أصبحنا فى مجتمع يرفع فنانا مثله إلى مصاف المتميزين القادرين على الإيجاد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلارا براندابور

ت: أيمن فؤاد

جائزة مبارك لهذا العام

نجيب محفوظ

البطولة الرواقية بين أعماله وأعمال توماس هاردى

كان تحكُّم العقل فى الانفعالات والعواطف يُعد الأمر الأكثر تناولاً على مدار الفكر الخلقى عبر التاريخ. فنجد فى «إليــاذة هومــيــروس» - والتى أثرت بشكل بالغ فى محاورات أفلاطون، ونظرية الأخلاق عند أرسطو - حكاية عن غضب أخيل Achilles، كمثال لإظهار ضرورة تفادى الغضب ومحاولة السيطرة عليه. ففى هذه الملحمة حاول هوميروس تبين خيط رفيع يعبر عن تصوره لانحدار حضارة اليونان بعد حروب طروادة، وما سببته من فوضى وخروج للانفعالات من تحت سيطرة العقل فى سلوك اليونانين بشكل عام. وعلى مر تاريخ الفلسفة حاولت كثير من المذاهب الفلسفية اكتساب واسترجاع السيطرة العقلية على الانفعالات. وكانت «الرواقية - Stoicism» بلا شك خير ممثل لتلك المحاولات(*).

لقد أصبحت مهتمة منذ سنوات عديدة بـ «**توماس هــاردى**»، وطريقة رسمه للشخصيات داخل رواياته، والتى تُعد طرازًا فريدًا فى تعامله مع ثراء وتنوع هذه الشخصيات. وسوف نحاول إبراز النموذج الخلقى الرواقى فى شخصيات وأبطال روايات «هاردى»، مؤكدين أنه كان يوظف بوعى هذا النموذج الرواقى بداخل بناء أبطاله ورواياته، خاصةً فى الفترة التى تمتد من عام ١٨٧٤، والذى ظهرت فيه الطبعة الأولى من روايته «بعيدًا عن الجماهير الغاضبة Far From Madding Crowd»، حتى عام ١٨٩٥ والذى ظهرت فيه رواية «جودى المغمورة Jude the obscure».. كما يتضح النموذج الرواقى من خلال رسائله ومذكراته فى تلك الفترة. إلا أن روايات «هاردى» تمثلت النموذج الرواقى خير تمثل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد تسبب ذلك فى انتقادات عديدة، وأكد عليها E.M.Forster حينما قال: «إن حبكة الرواية عند هاردى يسودها نوع من الحتمية المفرطة(**)، وبالذات فى رواياته الأخيرة». ولو نظرنا إلى آخر خمس روايات كتبها «هاردى»، سنلاحظ تنوعًا فى الشخصيات. فهناك من الأبطال من يخفقون مثلما أخفق أبطال الرواقية قديمًا، وهناك أبطالاً مثل Michael Henchard والذى احتل مقدمة رواية AHhe Mayor of CasterbrdgeS بكل تراكمه التراجيدى، بينما إليزابيث جين Glizabeth Jane تلك الفتاة الوديعة ذات النسب المشكوك فيه، تُعلم نفسها اللغة اللاتينية فاكتسبت الفضيلة الرواقية فى النهاية بعد سلوكيات السيطرة والتحكم ومحاولة التخلص من الدنس.

أما أكثر الشخصيات تمثلاً للنموذج الرواقى، فكان بلا شك «جابريل أويك Gabriel Oak»، الذى كان علامة مميزة فى كل شخصيات هاردى الروائية. هذا الإنسان الذى صبر على فقدان ثروته، وفشله فى حبه. ولكن هذا الصبر فى النهاية أعاد له ما فقده من مال وحب(***). وهناك شخصيات أخرى رسمها هاردى بمأساوية، مثل Eustacia Vye فى رواية Return of The Native»..، وكذلك جودى Jude فى رواية Jude The obscure... مثل هذه الشخصيات اتجهت نحو تدمير ذاتها، وذلك بسبب إخفاقها فى وضع حدود لرغباتها فى العالم الواقعى، وفشلوا فى السيطرة على انفعالاتهم عن طريق العقل كما علمنا التقليد الرواقى.

وعندما بدأت فى قراءة أعمال **«نجيب محفوظ»** الواقعية، لاحظت على الفور حضور ذلك النموذج الرواقى فى العديد من شخصيات عروضه الروائية، كما لاحظت بعض أوجه التماثل بين طريقة رسم وبناء الشخصيات والأبطال عند «محفوظ» و «هاردى». فنجد «أمينة» - الزوجة والأم فى الثلاثية - تلك الشخصية المهمة فى الرواية وأهميتها بالنسبة لى ليس من أجل احتجازها بالبيت أو تضاؤل حقوقها، أو حتى تقديمها فروض الطاعة «للسيد أحمد عبد الجواد» الذى كان على الرغم من ذلك يعاملها بقسوة، بل أهميتها إنها تقدم نموذجا فريدًا للحياة وسط ظروف قاسية بالفعل ولكن فى الوقت نفسه تمتلك حرية داخلية تتكيف بها مع كل القوانين الحتمية التى تحكم حياتها. هذه الفتاة الخجول التى تزوجت وهى لم تتعد الخامسة عشرة من عمرها، تلك الفتاة التى تؤمن بوجود «جنى» يسكن المنزل القديم فتحاول أن تتوائم مع وجوده كنوع من السلوك الرواقى تتجاوز به مخاوفها، وتتعلم كيف تصنع من عزلتها شيئًا بديعًا.

من أهداف الدراسة تبيان أوجه التماثل بين شخصيات الرواية الواقعية عند توماس هاردى و «نجيب محفوظ». كما تهدف إلى تحليل المبادئ الأخلاقية التى تحرك الشخصيات، ونستطيع أن نفسر بها سلوكياتها. ونعرف كذلك جماليات الأبطال ونحاول تفسير ذلك الرنين الهارمونى Harmonic Resonances الذى يظل عالقًا بالقارئ بعد قراءة أعمالهما. هذا الرنين الذى تكلم عنه فورستر فى تحليله لرواية «الحرب والسلام» لتولستوى قائلاً: «بعد أن نقرأ الحرب والسلام، نبدأ على الفور فى سماع تآلفات رائعة لا نعرف مصدرها، هل هى الرواية بشكلها السردى... أم أحداثها المتتابعة.. أم شخصيات الرواية... لا أظن شيئًا مما سبق يعد بمفرده

مصدر التآلفات، بل هى تأتى من المساحة الواسعة، والممتدة لروسيا، تأتى من فوق كل الأحداث والشخصيات، تتدفق من كل الجسور والأنهار الثلجية، الغابات والطرق، الحدائق والحقول، كل ذلك يتراكم بجلال وفخامة بعد أن نمر نحن عليه. إن المكان هو البطل الحقيقى فى الحرب والسلام، وليس الزمان[1]»..

وتهدف الدراسة كذلك إلى الوقوف عند تلك التآلفات [التى تكلم عنها فورستر] - فى روايات هاردى ومحفوظ الواقعية. هذه التآلفات التى نسمعها مع صراع الشخصيات من أجل الحياة. ولنتذكر بما قاله أرسطو فى كتاب الشعر: «إن المشاهدين لا يستمتعون بمشاهدة أبطال أشرار تتم مكافأتهم.. ولا رؤية أبطال أخيار بالفعل، يُعاقبون...» إن التراجيديا تتكلم بالأساس عن بطل خيرٍ يؤمن بإمكانية انتصاره على الفاسد فى طبيعته. فهو البطل الذى يعانى من أخطائه المخلة بتوازنه النفسى والطبيعى. وبالفعل نجد فى روايات هاردى ومحفوظ أبطالاً خيرين يعانون من ظروف مأساوية غير عادلة، وليس من الغريب أن نجد الأشخاص الأكثر جمالاً واستحواذاً على كل الإعجاب من القارئ، هى تلك التى تعانى وتقاسى، ثم تنتصر دون أن تكون فى بؤرة الاهتمام، مثل الزهور الجبلية التى تولد وتنمو وتتفتح، وتذهب رائحتها دون أن يدرى بها أحد.

إن التآلفات الكبرى التى نبدأ فى سماعها بعد قراءة أعمال هاردى ومحفوظ هى تآلفات وأصداء تتخبط مع التفاعل الحادث بين قوى الشر والخير، بين الجبر والاختيار فى نسيج خصب تمثله الرواية بعمق إنسانى رائع. وسوف أؤكد ذلك بدمج هذه التآلفات بالنموذج الرواقى. مما يجعل لهاردى ومحفوظ استراتيجية واحدة على الرغم من التنوع والمغايرة فى العوالم والظروف المحيطة بكلٍ منهما. وهذا النموذج الرواقى الذى نتكلم عنه يتلخص فى بضعة مقدمات لن تخلو منها شخصيات الكاتبين وهى كالآتى:

- سيادة الحياة الداخلية للعقل، الذى يهذب الانفعالات ويحقق السعادة.

- عدم أهمية العوامل الخارجية مثل المال والسلطة فى تحقيق السعادة.

- الإيمان بتناغم العالم والكون، وضرورة كفاح الإنسان من أجل الحصول على ما يأمل.

- على المرء أن يعيش يومه كما لو كان آخر أيامه على الأرض، على الرغم من أبدية الزمان.

كيفية التأثر بالنموذج الرواقى عند الروائيين:

لا تهدف الدراسة إلى متابعة تأثر هاردى ومحفوظ بالفلسفة الرواقية، حيث أن التقليد الرواقى قد تغلغل داخل الثقافات الحديثة عبر تدفق الحضارات فى التاريخ. ولقد مثلت الرواقية مثلثًا خلقيًا وعقائديًا مع كل من مدرسة سنيكا. المذهب الابيقورى إن كانت الرواقية اتخذت موقعًا أكثر سيطرة من المذاهب الأخرى. وكانت الرواقية هى التيار الأساسى لكل التعاليم الأخلاقية فى الشرق، كما هو الأمر - إن لم يكن أكثر - فى الغرب.

فلقد أكد سنيكا أن كل الرغبات الإنسانية زائلة أو يتم إحباطها، وعلى الإنسان الحكيم أن يضع حدوداً لرغباته كلما أمكن وذلك عن طريق إيمانه بالأشياء التى بها يتجنب الألم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والابيقوريون أكدوا على تجنب الإفراط، فالسعادة تحصل عن طريق كبح جماح الغرائز بقدر الامكان أرسطو نفسه أشار الى ان السعادة الحقة هى نتاج التدريب على العفة، والإنسان يصبح معتدلا إذا تصرف باعتدال ، ويصبح شجاعا إذا تصرف بشجاعة ..»[٢]. فى الثقافة العربية توجد نماذج عديدة لهذا التيار الأخلاقى. فنجد **أبو بكر الرازى** ٨٤١ - ٩٢٦ **وابن سينا** ٩٨٠ - ١٠٣٧ اثنين من أكبر المدرسيين، فى العصر الوسيط العربى، فى العلم والفلسفة وفى أعمالهما نلاحظ مدى التأثر بأعمال أرسطو خاصةً الأخلاق والطبيعة. فالعالم الطبيعى الرومانى عند «الرازى» يقدم لنا التقليد اليونانى فى تهذيب الانفعالات بالعقل، فقدم لنا رؤيته التى تطابق المصطلح الغربى -Puritannism والذى يعنى التطهر والتحكم فى النفس...»[١] أما **ابن سينا** فله رسالة حول «اكتساب السعادة» تتناول موضوع التعاليم الأخلاقية كما كانت عند أفلاطون وأرسطو. مما لا يدهشنا عندما نعثر على هذه التقاليد فى كتابات نجيب محفوظ، وتوماس هاردى، فلقد كانا واعيين باستخدامهما هذه التقاليد الفلسفية العريقة سواء عند اليونان أو حتى عند فلاسفة العصور الوسطى المسيحية والعربية الإسلامية.

- البطولة الرواقية فى الروايات الواقعية عند توماس هاردى.

«بعيدًا» عن الجماهير الغاضبة» نموذج:

يُحكى عن زينون الكتيومى إنه كان تاجرًا ثريًا، استثمر كل ثروته فى رحلة واحدة، فلاقت سفينته الهلاك فى عرض البحر، فخسر كل ثروته. وقابل زينون فيلسوفًا يتبع تعاليم «سنيكا» الذى أقنعه بأن السعادة الإنسانية لا تحصل عن طريق المال أو الصيت... وعندما نلاحظ على الفور جابريل أويك Gabriel Oak بطل الرواية سنجد نفس الحدث - وهو فقدان «جابريل» لثروته بعد أن ضيَّع كل ماله، بل اقترض كذلك، وعندما تلقى الخبر: « أصبح وجهه شاحبًا، جحظت عيناه أكثر فأكثر وبدا مزاجه أكثر حزنًا...» «لقد مر خلال شقاء وبؤس الحدث الذى أضاف إليه فى الحقيقة أكثر مما أخذ منه...»[٢].

ومنذ تلك الحادثة التى تفتح لنا باب الرواية، أصبحت شخصية «جابريل» تشحذ كل التمثلات الرواقية.. فتعلم كيف يكون صبورًا.. وكيف يحب بلا مطالب.. مؤمن - على الرغم من معاناته - بإمكانية الخلاص.. واضعًا حكمته موضع الفعل...»[٣].

فى السنوات التالية لفقدان ثروته ومركزه المستقل اجتماعيًا، عمل جابريل فى وظيفة مهينة له وهى الرعى.. ثم يعرض حبه على فتاة، فترفض ذلك الحب. ومع تلك المهانة التى تحملها «جابريل» بصبر عظيم، وجد فى الوقت نفسه إمكانية للبهجة لأنه لم يكن متزوجًا لتلك الفتاة التى يحبها حينما فقد ثروته، متأكدًا أنه كان سيصبح موقفًا صعبًا لها أن تتحمل تلك المعاناة..

وخلال تعقيدات الأحداث تكتشف الفتاة -Bathsheba» حبيبة «جابريل» أنه لا يوجد أحد ودود ومريح وصديق أكثر من جابريل، فهو ليس أنانيًا ولا يرغب فيها بسوء نية مثل الآخرين.

إن الأمانة الصريحة والواضحة لشخصية جابريل كانت ثابتة فى أى موضوع وحدث يدخل فيه، حتى فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حب معشوقته أو زواجها برجل آخر، ظل متمسكًا بسلوكه وصبره فى الأجزاء الأخيرة من الرواية، نجد باثشيبا Bathsheba، تعيد النظر فى عرض جابريل للزواج بها.. «لقد وجدت فجأة لدى رغبة قوية فى الحديث مع شخص ما أقوى منها، فكيف لها أن تجد مثل ذلك الشخص..؟ لا يوجد فى المنزل... بعد فترة، وجدت ذلك الشخص الذى تراه منذ فترة، ولم تنتبه إلى مكانته لديها إنه «جابريل اويك..».

أتذهب إليه..؟ إنه أمر صعب... أى طريق سلكه «اديك» - تسأل نفسها - فى تحمل تعاسته...؟.

أن رواقية جابريل واضحة منذ البداية فى توأمه مع كل التعاسات والبؤس. وتظهر السعادة الحقيقية عندما تعود إليه محبوبته وثروته. لقد تزوج جابريل بدافع الرغبة العميقة، والمدلول عليها بذلك النوع من سلوك العشق الذى لا يموت.

البطولة الرواقية فى الروايات الواقعية عند نجيب محفوظ

«بداية ونهاية» نموذج:

نلاحظ على الفور منذ «بدايات» الرواية تلك الظروف الاجتماعية التى تصنع من أربعة أبناء نماذج متباينة أشد التباين.. ثم نرى جدلية الطبيعة والتنشئة الاجتماعية تقع فى بؤرة الرواية، هذه الجدلية التى تبدو غير محسوسة بشكل نهائى.

فتأثير الأب على «حسن» مثلاً واضح فى رفضه للتعليم أو حتى العمل: فلقد تم إفساده بواسطة أبيه. بينما حسين وحسنين تمت تربيتهما فى ظروف مختلفة على يد والدتهما - تلك الأم الغريبة - فهى بلا شك تمثل جزءًا من الظروف الحتمية لأولادها- وربما ذلك يعطينا تفسيرا" معقولا" لاختلاف حسن عن أخويه حسنين وحسين.

إن الشخصية محل الدراسة هنا هى "حسين " الذى رسمه محفوظ كما لو كان أحد العارفين للمتعة الداخلية ، هذا النوع من السعادة - التى وصفها أرسطو من قبل - كدليل على الطريق العقلى الذى تسلكه عواطفه. فيقول حسين فى جملة مهمة إنه يتمتع بنوع من البهجة المذهلة عندما يرى نفسه ليس فقط ككائن يتعذب ، ويعانى بل يرى نفسه كمثال أو ممثل لكل البشر التعساء قائلا : أنا لست إنسانا مستضعفًا بل أنا أمثل كل ا لبشر المستضعفين . وتتحرك الرواية نحو أقصى الابعاد تراجيدية ويتمثل حسين إحدى قناعات الرواقية : عندما تسوء الاوضاع ويدخل فى الآلام التعسة والنهائية، فيذكر نفسه على الفور" ان ذلك لابد وان يمر وينتهى..

وبنهاية أحداث الرواية التراجيدية، ترمى «نفيسة» بنفسها إلى النيل وتبحث الشرطة عن حسن - يقدم حسنين على الانتحار فى نهاية الرواية فى تساؤل من القارئ هل سيفعل حسنين ذلك أم لا...

نجد تلك النهاية متوازنة مع بداية من نوع آخر، وهى بداية حسين فى تكوين أسرة بزواجه من «بهية». وبالتالى فلا يسود الجانب التشاؤمى فى الرواية على طول الأحداث، وحتى العنوان «النهاية» يحمل معنى ودلالة تشاؤمية فإن هناك «بداية» من نوع جديد تحمل آمالاً وطموحات تحقيق السعادة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خاتمة:

يتضح مما سبق أن هاردى ومحفوظ رفضا الرؤية التشاؤمية الكاملة للحياة. ولكن وضعية التشاؤم فى أعمال هاردى ومحفوظ تمثل نقدًا لكل سلبيات المجتمع التى يجب تحاشيها. كما أن الكاتب لو ظل يسرد شخصيات تعانى على الدوام من القدر المصيرى فإن جزءًا من استراتيجية الكاتب ستصبح بلا فائدة، ولن يستطيع المطالبة بمحاولة تغيير الظروف التى تؤدى إلى تعاسة وحزن البشر.

لقد وضحنا ذلك فى الكيفية التى يضع بها محفوظ الظروف الاجتماعية كعامل معطل لسعادة شخصياته ولذلك يضع أمالاً على الحلول العلمية لتخفيض معاناة البشر، مثله مثل هاردى فى إيمانه بإمكانية العثور على البطل الأخلاقى ذو الحرية الداخلية، ويبدو لديهما دائمًا طريق الكمال ديناميكيا..، فلا يوجد شىء منذ البداية فى حالة كمال وانتهاء.

إن غروب الشمس، والسواد الذى يصبغ العالم قد حدد الكثير من أحداث روايات هاردى ومحفوظ فى إطار كبير تتأسس بداخله. وتؤكد فى نفس الوقت على وجهة النظر المرحة، والتى تصبح إمكانية لتأمل وقراءة أعمالهما.

وتبدو لنا فى النهاية الحكمة الصوفية هى المكان الوحيد للحصول على السعادة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) الرواقية: مذهب تأسس على يد «زينون الكتيومى» من صقلية، وكل تلامذته من خارج اليونان.

كانت الفلسفة عنده «هى علم الأشياء الالهية والبشرية» وكانت مهمة الفلسفة عنده استبعاد اللامعقول، ورؤية فعل العقل الخالص فى الوجود والطبيعة والأخلاق، هى دراسة لتتابع ومكانية العقل الكلى وتجسده فى كل شىء وله نظرية طريفة فى القدر AEimapmeneS يرى فيها أن العقل الكلى بموجبه وقعت الأحداث فى الماضى، وتقع الأحداث فى الحاضر.. وستقع فى المستقبل...».

والفضيلة والخير هما التطابق العقل الكلى.. أما الانفعال عنده فهو «العقل اللامعقول» أو «العقل اللاعقلى» الذى يتمرد على العقل الكلى.. ولكنه لا يستطيع فعل شىء فغاية الحياة لدى الرواقى هى أن يحيا ويختار، عن تبصر وبملء إرادته، الأشياء الموافقة للطبيعة الكلية.

Emile Brehier; Histoire de la philosophie L'antiquite et le moyen age

ترجمة «جورج طرابيشى.. (المترجم).

(*) «لقد اتخذت الفضيلة من العقل وحده مقرًا لها عند الرواقيين» شيشون فى، الاكاديميات الجديدة، الكتاب الأول.. «المترجم».

(**) من المعروف أن الرواقيين كانوا يؤمنون بوجود عقل كلي يحكم العالم، وأنه على الإنسان أن يكيف إرادته مع هذا القدر حتى يحصل على ما يريد... «المترجم».

(***) يقول الرواقيون «يجب أن نوفق إرادتنا مع الأحداث، بحيث يأتى ما يطرأ منها موافقًا لمشيئتنا»... ايتماتوس في المباحث... «المترجم..».

(1) E.M. Forster: Aspects of The Novel "Penguin booksS" 1076, p: 39.

(1) Aristotle: The Nicomachean Ethics.. p: 334.

(1) Oliver Leaman, introduction to Medieval Islamic philosoply, p. 14.

(2) Thomas Hardy, For From Madding crowd.

(3) Ibid p. 45 p. 45 p. 43.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سمير سرحان

جائزة التفوق لهذا العام

محمد عنانى

رحلة حياة معًا.

وطئت قدما الفتى لأول مرة أرض أوروبا حين هبطت به الطائرة فى صباح ريفى ملبد بالغيوم. لاحظ عند هبوط الطائرة عبر السحاب وهو ينظر من النافذة الصغيرة مبهورا أن أمطارًا غزيرة تهطل على أرض المطار، وقال فى نفسه: مرحى مرحى، فالبرد والأمطار ولون الهواء الرمادى الغائم هو دليل الانتقال إلى تلك الحضارة التى طالما سمع بها، وقرأ عنها، وحفظ أشعارها وسمع موسيقاها.

فى صالة استقبال المطار وجد صديقه القديم **محمد عنانى**، وكان قد سبقه بشهور إلى السفر لانجلترا ليبدأ هو الآخر بعثته لدراسة الأدب الإنجليزى.. وفرح لمرآه فرحا شديدا.. فقد كان يأمل فى أن يقابله هذا الصديق فى المطار فيزيل عنه كل إحساس بالغربة والوحشة فى أول لقاء له مع هذا العالم الجديد.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

كان الفتى قد تعرف على «**محمد عنانى**» وهو ما يزال طالبا فى الليسانس بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها، وكان **محمد** قد تخرج قبل ذلك بعامين فى القسم نفسه وعين معيدا به. كان وقتها فتى مشرقا ضاحك الوجه متهلل الأسارير مقبلا على الحياة إقبالا هائلاً، وكأن لسان حاله يهتف دائما أهلا بالحياة! ورغم أنه يميل قليلا إلى السمنة إلا أن قوامه الفارع لم يسمح لهذا القدر من البدانة أن يؤثر فى تناسق مظهره العام. جذب الفتى إليه لأول وهلة وجهه الطفولى البرىء، وضحكته المجلجلة الصافية دائما وهى تصدر مباشرة من القلب، خاصة حين يتذكر طفولته الأولى فى رشيد، فينسى لهجته القاهرية المكتسبة ويتحول إلى الحديث باللهجة الرشيدية المحببة إليه وإلى السامعين، فيغفل عن نطق

نهايات الحروف، ويمط فى الكلمات مطا حتى لكأنه يزيد معانيها عمقا وحماسة.

من الوهلة الأولى لتعارفهما عرف الفتى أن **محمد عنانى** يهوى الشعر والطيور، ورث حب الاثنين من والده واسمه أيضا **محمد عنانى**..

فقد كان للأسرة تقليد رشيدى معتمد وهو أن تسمى مواليدها الذكور محمدا، وتنسب الجميع إلى اللقب الأكبر عنانى. وقد غرس **محمد عنانى** الأب فى ابنه حب الفنون والآداب والطيور والموسيقى جميعا، فكان الابن شديد الإعجاب بوالده يقلده أحيانا ضاحكا من محاولاته فى كتابة الشعر التعليمى الساذج الذى يحذر فيه عنانى (الأب) من قيود الزواج ونفقاته، أو قصيدته العصماء فى وصف فوائد الملوخية بالأرانب، أو فى تعداد مزايا البطاطس سيد خضراوات هذا العالم!

وكان الفتى وصديقه العنانى الابن يضحكان ملء شدقيهما من هذا الشعر الساذج الذى ينظمه الوالد فى فحولة لغوية واضحة لا تتناسب مع المحتوى التافه لهذه الأشعار المنظومة يتندران بهواية الوالد فى ركوب الطائرات دونما هدف أو قصد سوى الطيران نفسه حتى أنفق ما لديه من مال أو كاد على تلك الهواية، وعلى هواية جمع أنواع الطيور الغريبة منها والمألوفة، ورسمها وتصويرها وتوثيقها وإثبات كل ذلك فى كتاب ضخم لم يقدر له أن ينشر حتى الآن، ومع ذلك فقد كان **محمد عنانى** يحمل لوالده احتراما لا حد له، وحبا يقترب من درجة العشق جعل الفتى هو الآخر يهوى الوالد ويأنس إليه، **ويتندر بغرائب أقواله وأفعاله** مع صديقه فتراهما معا يذكران نوادره وأخباره فى سعادة تذهب عنهما هموم الدنيا.

قابل الفتى صديقه **محمد عنانى** لأول مرة عام ١٩٦٠ على درج كلية الآداب فأحس للوهلة الأولى أنه صنو روحه. لم يتخذ **محمد** أمامه سمت المعيد أو الأستاذ يحادث تلميذا من التلاميذ وإنما شرع يحدثه عن قصص قرأها فى بعض الصحف، وأخذ يحلم معه منذ اللحظة الأولى بالكتابة للإذاعة والمسرح والصحف، وخططا معا عدة مشروعات لمسرحيات يكتبانها معا وتحقق بعضها فيما بعد حين أعدا معا مسرحيتين لمسارح التليفزيون، التى ولدت بعد ذلك التاريخ بأعوام قليلة وخلقت نهضة مسرحية عريضة، هما «من أجل ولدى» عن رواية **لمحمد عبدالحليم عبدالله**، «وعندما نحب» عن رواية قصيرة **لمحمد التابعى**، كما ترجما معا عام ١٩٦٣ للمسرح القومى مسرحية **تشيكوف** الشهيرة «الخال فانيا» ومسرحية «الخرتيت» للكاتب الفرنسى العبثى الأشهر **يوجين يونسكو**، وأحدثت دويا هائلا عند عرضها على مسرح الحكيم فى حوالى ذلك التاريخ أيضا.

فى اللقاء الأولى قرأ **محمد عنانى** على الفتى أشعارًا **لصلاح عبدالصبور والمتنبى**، وقدمه إلى حديقة **شكسبير** بأزهارها اليانعة وعطر عبقريتها الفذة، وقدمه أيضا إلى شاعر أحبه الفتى بعد ذلك من قلبه هو الشاعر الإنجليزى الرومانسى **وليام وردزورث**، ويذكر الفتى ذات يوم خريفى جميل افترش هو وصديقه حديقة الجامعة تحت شجرة وارفة الظلال وأخذا يقرآن معا «أغنية الخلود» العظيمة للشاعر **وردزورث**، وبهرتهما معا أبيات منها تقول:

«الأرض تملأ حجرها بمباهج من عندها، تهفو أشواقها بكل ما فيها من جمال الطبيعة..

وبحنان الأم الرؤوم

وبكل جلال القصد

تبذل أقصى ما تستطيع الحاضنة الحنون

لتجعل ابنها النائم فى حضنها

الإنسان

ينسى ما قد رآه من روعة وبهاء

فى رياض الجنان قبل خطيئة الإنسان..

ونشأت بينهما منذ ذلك الحين صداقة عميقة، فكان الفتى يختلف إلى منزل صديقه بالعجوزة حيث كان يعيش مع والدته وإخوته، ويقرآن الشعر معا، وكانا يختصان **شكسبير** بالذات بالكثير من القراءات، فقد بهرتهما معا عبقريته الفذة، وكثيرا ما رددا وهما يسيران على شاطئ نيل الجيزة عبارات الدوق أورسينوفى فى مستهل مسرحية «الليلة الثانية عشرة» حين قال:

« لو أن الموسيقى غذاء الحب

فاعطنى منها المزيد

ولا تسرف كثيرا فتسأم منا الروح

وتتبلد.

آه يا له من لحن جميل عذب..

تخفت نبراته شيئا فشيئا..

حتى يذوب ويتلاشى..

آه إنه يهب على الآذان كالنسيم العليل..

ينساب رقيقا فى بستان

من زهر البنفسج..

فيبعث فى الهواء

رائحته العطرة».

وفى هداة المساء، كان الصديقان يبدآن معا رحلتهما الليلية عبر شوارع الجيزة وحواريها إلى مكان ريفى على شاطئ النيل أسمياه بالـ NATURE أو «الطبيعة» هربا من ضجيج المدينة وصخبها، تيمنا بحب الشاعر الرومانسى «**وردزورث**» للطبيعة، فكأنهما قد اختارا فى هذه السن الصغيرة ذلك الموقف الرومانسى المفضل وهو الهروب من المدينة بكل ما تمثله من ميكانيكية الحياة وآليتها التى تخمد أنفاس الفرد، ليعودا إلى البراءة والتفرد.. وبرغم الفارق الشاسع بين «الطبيعة» التى تغنى بها الشاعر «**وردزورث**» فى مروج انجلترا عند منطقة «كوخ اليمامة» وبين تلك «الطبيعة» الفقيرة عند البقعة الريفية الكالحة الأشجار على شاطئ النيل فى جنوب الجيزة، إلا أن الصديقين سعدا دائما بالهروب إلى هذه «الطبيعة» ظنا منهما أنهما يسيران على درب التقاليد الرومانسية المعتمدة فى نشدان البراءة والتوحد مع أروع ما خلق الله فى مواجهة الحياة الحديثة التى تخنق فردية الفرد وتحوله إلى ترس فى آلة.

ومضت الحياة بهما هانئة سعيدة إلى أن فرقتهما الأيام فحصل **محمد عنانى** على بعثة فى انجلترا بينما كان من نصيب الفتى بعثة فى أمريكا، وكان عليهما أن يبدأ معا رحلة جديدة من أجل طلب العلم.. ورحلة جديدة

في حياة كل منهما، ولكن كل في قارة مختلفة.. لذلك عندما نزل الفتى من الطائرة ليبيت ليلة واحدة في لندن في طريق سفره إلى واشنطن.

في أمريكا شعر بسعادة لاحد لها إذ سيقضي ليلته هذه مع الصديق الذي كان عليه أن يفارقه بعد ذلك لسنين لا يدريان كم تطول.

لكنه عندما ألقى نظرته الأولى على صديقه الذي وقف ينتظره في صالة استقبال المطار، كاد ألا يتعرف عليه فقد وجد في المطار شخصا آخر يختلف عن الصديق الذي كان يعرفه في القاهرة. كان يرتدي معطفا ثقيلا ويضع على رأسه قلنسوة من الفرو الثقيل تكاد تخفي أذنيه وجزءا كبيرا من وجهه، وكان يحمل في يده شمسية ضخمة. لكن أهم ماراع الفتى من منظر صديقه الغريب أن ابتسامته المعهودة وضحكته المجلجلة الصافية قد اختفتا تماما ليحل محلها حزن هادئ رزين، كأن الطفل البرئ بداخله قد اغتيل فجأة ليحل محله رجل كبير يحمل على كاهله هموم السنين.

وأدرك الفتى أن مرحلة البراءة من عمريهما معا قد انتهت، وأن سنوات النضج المقبلة مع كل ما قد تحمله من تحقيق للأحلام ستكون مصحوبة دائما بذلك الحزن الرقيق على زمن مضى كنا فيه أطفالا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماهر شفيق فريد

جائزة التفوق لهذا العام

محمد عنانى

الكاتب المسرحى ومترجم شكسبير

فوز الدكتور محمد عنانى - رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب، جامعة القاهرة - وهى تمنح هذا العام لأول مرة - ورئيس تحرير مجلتى «المسرح» و«سطور» - بجائزة الدولة للتفوق فى الآداب، إقرار بجهود متصلة فى مجالات البحث الأكاديمى، والنقد الأدبى، وكتابة المقال، والسيرة الذاتية، والشعر، والكتابة المسرحية، والترجمة من الإنجليزية وإليها، فضلا عن وضع المعجمات التى تؤسس لمفهومات أدبية ونقدية بحاجة إلى تأصيل ودرس.

يحتاج كل جانب من الجوانب المذكورة أعلاه إلى مقال مستقل. وأقتصر هنا - مراعاة لحدود الحيِّز المكانى - على تناول جانبين من جوانب عنانى: جانب الكاتب المسرحى، وجانب المترجم الشكسبيرى.

فى عام ١٩٩٤ صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ثلاثة أعمال لعنانى: «السادة الرعاع كوميديا من فصلين»، «ليلة الذهب ومسرحيات أخرى»، «حلاوة يونس ومسرحيات أخرى» ملهاة أقرب إلى الطول، وثمانى مسرحيات من ذوات الفصل الواحد. وليمة دسمة تعوضنا عن جوع مسرحى طويل.

«السادة الرعاع» فانتازيا سياسية تفضح العقلية الديكتاتورية التى تنظر إلى الشعب على أنه حفنة من الدهماء لا رأى لها ولا إرادة ولا عقل. ويبلغ الموقف فيها لحظة التأزم حين يهاجر هؤلاء «الرعاع» إلى البلدان المجاورة تاركين الحكم وبطانته وحيدين فى دولة خاوية على عروشها تنعى من بناها. ويعرض عرش الحاكم للبيع فى المزاد سدادا لما تراكم عليه من ضرائب فيتقدم ميكانيكى سيارات شاب لشراء العرش. وتطالع سخرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المؤلف القارئ أو المتفرج منذ اللحظة التى تتعرف فيها على أسماء الشخصيات: فالملك يدعى أبا زيد الهلالى الثانى ولكن لا أثر فيه لبطولة الهلالى الأول. وأسماء عمليق باشا وجديس باشا بمثابة تنويعات ساخرة على الأسطورة العربية الخارجة من قلب جزيرة العرب (العماليق، جديس، طسم، إلخ..) وهناك الأسماء الهزلية النابعة من الموروث الفولكلورى (زعيط، معيط، نطاط الحيط) وأسماء تذكر بالعصر التركى (نورجهان) وأخرى بالتاريخ (ضرغام: راجع شاور وضرغام فى عصر صلاح الدين الأيوبى). بل يمتد الإطار المرجعى الساخر إلى أدباء إنجليز مثل **أولدس** هكسلى وأخيه **جوليان هكسلى، وجورج أورويل** صاحب «مزرعة الحيوان». إن المبالغة الكاريكاتورية هنا مقصودة لا لذاتها وإنما لكشف جوانب العبثية فى الواقع المعيش، وذلك على نحو ما نجد فى ملاهى بن جونسون، أو رحلات جلفر عند سويفت.

وليست مسرحيات النص الواحد. هذه المنمنمات الدرامية - بأقل من هذه الملهاة شأنا. لقد سبق أن عالج **محمد عنانى** هذا الشكل الدرامى فى مسرحياته الأربع التى نشرها عام ١٩٧٩ تحت عنوان «السجين والسجان» ونقلت **نائلة نجيب** ثلاثا منها إلى اللغة الإنجليزية. ومسرحية الفصل الواحد - هذه التى دمغها تشكوف **وستريندبرج وهاديتمان وأونيل وشو وبنتركل** بميسمه - من أصعب الأشكال الأدبية، وإن بدت سهلة على السطح، وذلك لما تحتاج إليه من تركيز بالغ وقصد فى عقد خيوط الحبكة وحلها ورسم الشخوص وإدارة الحدث وإجراء الحوار. والحق ان **عنانى** - إلى جانب **توفيق الحكيم ورشاد رشدى والفريد فرج** - من أساتذة هذا الشكل فى أدبنا المسرحى الحديث. إنه أقرب إلى القصة القصيرة، بل إلى القصيدة، فى كثافته وانصبابه على خيط واحد أو شخصية واحدة. وقد كان، فى أول نشأته، يعد «رافعا للستار» أو سابقا لتقديم مسرحية طويلة من خمسة فصول، وأقرب إلى التسلية أو التجريب، ولكنه أصبح الآن شكلا قائما برأسه. إن تغييرات المشهد تندر فى هذا النوع من الدراما، والشخصيات لاتزيد عادة عن اثنتين أو ثلاث، بل هى قد تكون مونودراما ذات شخصية واحدة. وثمة حدث واحد يقدمه الكاتب دون حبكات فرعية. ولحظة الذروة تأتى عادة فى اللحظات الختامية للمسرحية. وقد ازدهر هذا اللون من التأليف المسرحى فى المسارح التجريبية الصغيرة فى العقود الأولى من قرننا العشرين، وكان يقدم عادة على شكل مسرحيتين أو ثلاث مسرحيات قصيرة فى سهرة واحدة.

ومسرحيات **عنانى** ذات الفصل الواحد تتحرك فى رقعة واسعة من حيث الجو والشخصية والدلالة: فى «ليلة الذهب» معالجة، فى إطار من حياة الطبقة المتوسطة، لخيط الصراع بين الواقع والوهم، والآمال المحبطة والتضحيات المهدرة من جانب شخصيات نسائية يتصارع فيها حس الواجب التقليدى والرغبة الجامحة - لا تهدأ مهما تقدمت بالمرء السنون - فى الاستمتاع بالحياة واجتناء ثمرتها.

«جه عليه الدور» مسرحية رمزية حيث الدنيا غرفة كبيرة للانتظار، على حد تعبير **صلاح جاهين** (يتذكر المرء أيضا، على النحو أكثر جداً وإنذاراً بالشؤم، قصة **كافكا** «أمام القانون»). «نهايته» (وهى تنويع

تراجيكوميدى على خيط الغيرة العُطيلية) تتحرك من الهزل إلى الفاجعة. «ولا فى أمريكا» تمزج بين فنون التليفزيون والمسرح فى محاكاة ساخرة للمسلسلات الأمريكية، واستخدام رطانة علم النفس من تحويل وإسقاط، وإشارة إلى علم نفس **يوسف مراد** التكاملى!

فإذا انتقلنا إلى «حلاوة يونس ومسرحيات أخرى» وجدنا المسرحية التى يحمل الكتاب اسمها تدور أحداثها فى تخشيبة. «إنت فين يابا» - مثل «نهر الجنون» **للحكيم**، و «المهزلة الأرضية» **لإدريس**، و «الأرانب» **للطفى الخولى** - ارتداد إلى شكل الفانتازيا حيث المبالغة الكاريكاتورية - وهنا - تسكب نورا ساطعا على نقائض الواقع ومن ثم تزيدنا فهما له فى الوقت الذى تلوح فيه وقد ابتعدت عنه وانقطعت بينها وبينه الوشائج. «قصة منزل» مسرحها قصر قديم من العصر التركى أو المملوكى. «تحت التشطيب» عن عمارة تحت الإنشاء فى أرض فضاء. وأبرز مايستوقف المرء فى هذه المسرحيات كلها هى «الوظيفية» الصارمة لكل كلمة: لا تزيد ولاحشو وإنما كل ما يقال يدفع الحدث خطوة، أو يسير بالعقد نحو التشابك فالتأزم فالحل، أو يلقى ضوءا جديدا على الشخصية.

لم يكن الإبداع الأدبى قط عملا سهلا، وإنما هو جهد شاق يستادى صاحبه وقتا وكدحا وأعصابا وحشدا لكل قوى الروح والفكر والبدن فى لحظة تركيز على صنع أثر بعينه. إنها الام تحويل الدم إلى حبر كما يقول **ت. س. إليوت**. ومسودات الأدباء خير برهان على هذه الحقيقة، فهى ناطقة بما يبذلون من عناء ويلاقون من عنت. يروى لنا الدكتور **لويس عوض** فى بعض كتاباته أن الشاعر الإنجليزى **وليم بليك** - بشير الرومانسية فى أواخر القرن الثامن عشر - كان عدوا للكلاسكية الأغسطية، ثائرا على مبدأ الصقل وإتقان الصناعة، وداعيا إلى تلقائية الخيال الحر الطليق، ولكنك ترى مخطوطات قصائده فى مكتبة المتحف البريطانى بلندن فإذا هى تكاد تتمزق صفحاتها من فرط التنقيح والتصحيح والتحكيك، بما يضيف من كلمة هنا أو يحذف من عبارة هناك أو يعدل من مقطوعة باكملها ، مما يشهد بأنه كان يبذل فى نظم القريض من جهد التفكير والتنظيم والمراجعة ما لايقل عما يبذله **بوب** الكلاسيكى داعية العقل والانضباط والتدبر. وقد أتيح لكاتب هذه السطور أن يرى مسودات **محمد عنانى** لبعض مسرحياته فرأى عجبا. مذكرات ضافية عن الشخصيات تحدد خلفيتها الاجتماعية وأبعادها النفسية ومظهرها الجسمانى، وأقواس وسهام تشير إلى العلاقات بينها متداخلة متخارجة، ووصف للمستويات اللغوية - السجل اللغوى كما يحب الألسنيون أن يقولوا - التى يدور عليها الحوار بين شخوص من مختلف الطبقات والبيئات والثقافات. ومن عجب أن هذا الكاتب المسرحى الذى يعد من أعلم دارسى الأدب الغربى باللغة العربية وأدبها، ابن رشيد وحفيد **على الجارم**، كان يكتب هذه المذكرات بالإنجليزية أولا ثم ينقلها إلى العربية. ذلك أنه بحكم مرانه على دراسة الأدب الإنجليزى وتدريسه - قضى فى بلاد السكسون حوالى عشر سنوات حافلة بالقراءة والبحث والكتابة - يفكر بالإنجليزية أولا، ثم بالعربية بعد ذلك، دون أن ينال ذلك مثقال ذرة من نصاعة عربيته وإشراقها واتصالها بينابيعها المصفاة فى القرآن الكريم والتراث الأدبى العربى واللغة المحلية الدارجة على ألسنة الناس فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشوارع والبيوت والمكاتب والأسواق، هذه ثمرة هذا العناء: ابنية درامية متكاملة يغذوها التزام إنسانى رحيب لاينحصر فى هذه الأيديولوجية أو تلك، شخصيات حية تأكل وتشرب وتمشى فى الأسواق، فكاهة مصرية حلوة عذبة سمحة رضية تسرى فى تضاعيف النص كما يسرى الماء فى العود الرطيب، فطنة إلى مفارقات الحياة وأبعادها المضحكة دون غفلة عن البعد المأسوى الذى قد يكمن وراء الضحك مثلما تكمن، تحت السطح، هزات أرضية مكتومة مدمدمة. هذه هى الكوميديا الراقية فى أعلى سبحاتها لاتقل، بطريقتها الخاصة، جداً عن التراجيديا، فلعل كتاب النص الرخيص ممن يملأون مسارح القطاع الخاص كل ليلة - ومسارح القطاع العام أيضا - يتعلمون منها كيف يكون الضحك الراقى النظيف.

حسبنا هذا عن **عنانى** الكاتب المسرحى، ولننتقل إلى ترجماته لمسرحيات **شكسبير** وقد نقل منها إلى العربية سبعا، نختار منها هنا «حلم ليلة صيف» ربما ذكر القارئ انه قد ظهرت خلال الستينيات ترجمة عربية لهذه المسرحية بقلم **حسن محمود** وهو قاص وباحث ومترجم موهوب ينتمى إلى «المدرسة الحديثة» التى حدثنا عنها **يحيى حقى** فى كتابه: «فجر القصة المصرية» كانت ترجمة جيدة، ولكنها لم تكن بحال من الأحوال فصل الخطاب فى هذه المسرحية الغريبة التى يشتبك فيها عالم السحر بعالم الحياة اليومية، وتتجاور دفقات الغريزة الجنسية فى الأوصال مع أعلى سبحات الحب العذرى. وقد استأثرت المسرحية بخيال **محمد عنانى** الذى كان فى مطلع حياته الأكاديمية والأدبية حين نقلها إلى العربية على صفحات مجلة «المسرح» فى ابريل ١٩٦٤، ثم أعاد نشرها مع مقدمة جديدة فى مجلة «المسرح» (فى إصدارها الجديد) فى سبتمبر ١٩٨٢. وظلت المسرحية تطارد خياله فإذا به يعود إليها فى ١٩٩١ يراجع ترجمتها، ويبذل فى ذلك جهدا مضنيا لكى يقترب بها من الأصل. وأخيرا تمخضت جهوده المتصلة عبر ثلاثة عقود عن إخراجها فى ترجمة منقحة طلعت علينا بها الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٩٢.

وعنوان المسرحية - كما يخبرنا **عنانى** - مستمد من الفولكلور الأوروبى القائل بأن أشد أيام العام حرارة، وهو يوم منتصف الصيف، يؤثر فى الذهن تأثيرا خاصا، ويولّد من الخيالات ما يكاد يشفى بصاحبه على الجنون. من هنا كان تعدد مستويات الواقع فى هذه المسرحية وتعقد حبكتها التى يكاد يضل المتفرج أو القارئ طريقه بين تلافيفها. فهناك ثيسيوس دوق أثينا وخطيبته هيوليتا ملكة الأمازونات وهن نسوة محاربات. وهناك ليساندر وديمتريوس وهما شابان من رجال البلاط يحبان هرميا، وهرميا تحب ليساندر، بينما تحب هيلينا - صديقتها - ديمتريوس. ووراء هذا الحب البلاطى ثمة البروليتاريا التى يمثلها كونس النجار، وبوتوم النساج، وفلوت مصلح المنافيخ، وسناوت السمكرى، وسناج نجار الأثاث، وستار فلنج الخياط. وعلى مستوى آخر هناك عالم الجنيات الذى يعتبر إسقاطا لرغبات البشر ومخاوفهم: أوبرن الجان، وتيتانيا مليكته، وبك مضحكه ومساعده. ثم هناك جنيات فى خدمة تيتانيا يحملن أسماء غريبة: بازلاء، وخيط العنكبوت، وفراشة، وخردلة. وحول دوق أثينا وخطيبته يلتف لوردات وأتباع، بينما تمشى جنيات أخرى فى حاشية أوبيرون وقرينته. ومن التفاعل بين العالمين - عالم الإنس وعالم الجن - ينسج **شكسبير** خيوط هذه

الملهاة السحرية الساحرة وكأنما يريق عليها القمر من أشعته سنى وألقا وضياء.

ويزود **محمد عنانى** ترجمته بمقدمة ضافية من ست وثلاثين صفحة يستخدم فيها التراث النقدى الذى تراكم حول المسرحية عبر العصور: **ولتردى لامير، جون دوفرولسون جلاديس ديلكوك، مادلين دوران،** هارولد **بروكس،** يان كوت، **فولفانج كليمين، إينيدو لسفورد.** ويرجع - كما هو واضح - إلى أكثر من طبعة توخيا للدقة، ولأغراض الموازنة و المقارنة والمقابلة، فيخرج علينا بنص مصرى جميل يمكن أن يوضع اليوم على خشبة المسرح وكأنه مكتوب لعصرنا وليس منذ أربعة قرون.

وتروح الترجمة بين استخدام النثر والنظم، فهى من عمل شاعر - دارس فى آن واحد، وقلما يجتمع لأحد هذان الأمران. وتتمكن من إيجاد المعادل العربى لشتى الأشكال البلاغية التى يعمد إليها **شكسبير** هنا: التكرار المباشر، تكرار البداية والنهاية، عكس ترتيب الكلمات فى السطر، التوازى أو المقابلة بين الكلمات، جذر الكلمة دون معناها أو جناس الاشتقاق، التناشد المسرحى، الطباق، المفارقة، كثرة الحكم والأمثال، التوريات، إلخ.. ويعمد **عنانى** إلى نقل المقطوعات الغنائية إلى نظم عربى يراوح بين بحر الكامل وبحر الرجز كما فى قول أوبيرون لخادمه بك:

فى الغابة الفيحاء أعرف ربوة سرية
تنمو عليها الزهرة البرية
تحفها الورود والبنفسج الذى يميل للنسيم
وفوقها خميلة كثيفة من الريحان وحولها
براعم المسك العطر وأقحوان فارع نضر

وفى مواضع أخرى يستخدم **عنانى** النثر كما فى تأملات ثيسيوس عن الخيال الشعرى وذلك فى قطعة مشهورة أشبعها النقاد والباحثون درسا ونقدا، وردوها إلى أصولها الفكرية فى الأفلاطونية الجديدة وأفلوطين ومفكرى عصر النهضة الإيطالى من الإنسيين (هيومانست):

خلق المجنون والعاشق والشاعر جميعا من الخيال
فأحدهم يرى من الشياطين ما لا تسعه الجحيم الشاسعة
ذاك هو المجنون. أما العاشق فهو لا يقل خبلا
إذ يرى جمال هيلين فى جبهة غجرية!
وأمّا عين الشاعر التى تدور فى حماس رهيف
فهى تهبط من السماء إلى الأرض
ثم تصعد من الأرض إلى السماء
وبينما يجسد الخيال صور المجهول
يشكلها قلم الشاعر، ويجعل لهباء العدم
مكانا فى الوجود ويمنحه اسمه محددا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندمـا ترجم **عنـانـى** الأقسام الأولى من ملحمة **ملتون** «الفردوس المفقود» أثنى عليها **لويس عوض**، على صفحات «الأهرام» ودعاها درسا فى الترجمة ينبغى أن يتعلم منه المترجمون. ويمكن أن يقال الشىء ذاته عن ترجمات **عنانى** لمسرحيات **شكسبير**، فضلا عن تعريبه (بالاشتـراك مع **سمير سرحان**) لمسرحية «زوجات وندسور المرحات». وأعلم انه يفكر الآن فى نقل مسرحية **شكسبيـر** «كوريولانوس» إلى العربية، وهى مسرحية ذات جلال كلاسيكى تقع فى منطقة وسطى بين التاريخ والمآسى، وتتخذ من روما القديمة مسرحا لها، وتقدم بطلا متكبرا شموخا يؤدى به احتقاره للعامة إلى خيانة وطنه والتحالف مع أعدائه فتكون تلك سقطته المأسوية رغم انه فى الأصل وطنى نبيل شجاع. هكذا يكتسب **شكسبير** ثراء جديدا على يدى هذا المترجم الذى لانبالغ إذا قلنا انه - إلى جانب **خليل مطران وجبرا ابراهيم جبرا** أبلغ من أنطق بجعة ستراتفورد - آيون - إيفون بلسان عربى مبين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العدد القادم من «إبداع»

عبد الرحمن بدوى.. جائزة مبارك

مصطفى ناصف.. جائزة الدولة التقديرية

ثلاث قصائد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ الحياة السعيدة.. الحياة التى لم تكن

لم يكن غير تلك التلال البعيدة
تومض الآن كالبرق
عند انحناء السماء على النهرِ
فى أُمسيات القصيده
والغصون التى ترتقى
ذروة الذكرياتِ
لِتُزهرَ هذى النهاياتُ بالموتِ
تبكى الحياة السعيده

الحياة التى لم تكن . .
والبلاد التى خلّفتها الطيورُ
الشريده
إنه موعدٌ لانطفاءِ الأكاليلِ
وقتٌ ليدخلَ هذا المغنّى
غيومَ تهاويله
كى يصوغَ نشيده
كى تعود النجوم إلى النهر
ترقص فى موجه
تتفجَّرُ فى ليلة
كى يفكَّ قيودَهْ
إنه موعدٌ للغيابِ
الذى حاولَتْ
لياليه أن تستعيدَهْ
موعدٌ للقبور التى
تستميت لتنهض من ذُلّها
لتشاهد فى لحظةِ الوهمِ
شمس البحارِ الجديده

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ امرأة.. أم مدينة؟!

تقّوس عند مداخلها
وانحنى وتسلَّل . . فاجَأها
فادَّعتْ أنها تشتهيهِ
وأن مراشفَها ترتجيهِ
وأنَّ هواها هواه
وحين تقدَّم بالكأسِ
يبغى ينادمُها
أَسْدلتْ دُونَه هجْرَها
غلَّقتْ بابَها
ثم راحت تَعَرَّى
لمن يشتهيها سواه
يقرفصُ تحت قناديلِ ذكرى
مضَتَ . . . أوْمضتْ فى دُجاه
يحاولُ أن يستعيدَ البقايا
التى نثَرتْها الرياحُ قديما
على سفْحِهِ أو ذُراه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقول المرايا:
وداعا لوردٍ
تولَّى ولم تكتحلْ عينُهُ بالمياه
وداعا لمن لا تراه
لقد غادروه جميعا
وما خلَّوا غير دمعٍ
ترقرق فى وحشةِ الليل
عبر الصحارى
وهذى الأفاعِى تلاحِقُهُ
أينما حلَّ
تبغى رداه
ولا شىءَ إلا صراخٌ بواد سحيقٍ
وصوتٌ ينادى صداهْ

٣ للريح حكمتها

حين ناءَ بأحمالِه
قال للريحِ
هل نتقاسمُ هذا العناءَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قليلا من الوقتِ
إنى تعبْتُ
وما من معينٍ وما من خليل
فقالت:
ومن ذا دعاكَ
إلى حَمْلِ مالا تطيقُ
وهذا الطريقُ طويل؟
فقال: ومن ذا دعاكِ
لهذا اللهاث
كأنك راكضَةٌ
فى طريق الخلودِ
إلى المستحيل؟!
فقالت:
دعانى الجمالُ الذى فى البحارِ
وهذى الحدائقُ فوق السهولِ
وهذى الغمائم فوق الجبالْ
دعتنى البراعمُ فوق التلال
دعتنى النجومُ التى لا تراها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لأنك تمضى
تعثَّرُ
بين الحصى والتراب
دعتنى الطيورُ
التى فى الغصونِ الرّطاب
دعتنى الأغانى البعيدةُ
فوق الهضابْ
وأعلم أنى سأمضى الى
الموت
حيث انطفاءُ الرّغابِ
على الشوكِ يوما
وقد أتهادى على الموجِ
حتى الغياب
ولكننى حُرَّةٌ
لا أطيقُ التوقفَ
للنوح مثلك
أطلب عون الصحابْ
لماذا تحملت هذا العذابْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا شيءَ يبقى
سوى لمحةٍ
من جمال يفيض بنعمائهِ
فى هوى مستطاب
فنحِّ الذى فوق ظهرك
هذا حصى
من ركام النوائب
بعض هشيم قديم
تعال لأسقيك بعض رحيقى
لتركض حُرّاً ..
إلى حيث
لا تطلب
العون إلا من القلبِ
يقفز فوق الغيومِ
ويزأرُ حتى يطاولَ
هذا الزئيرُ
النجوم
تحَرَّرْ من الخوفِ

حتى يخافَك كلُّ الذى
كنت تخشاه
حتى تقومَ
وينشقَّ ليلُكَ
هذا البهيمْ
عن الفجر
ينزاح عنك الأسى
ويصحّ السقيمْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ارتعاشة يد

نسمة فى الأرجاء هائمة. جذوة لهب تتلوى. تهمد ثم تهب من جديد. جسم تائه، زائغ، مراوغ، يلوح من وراء قطع الأثاث وزجاجات العطور والتحف، مثلما من ثقوب مشربية. على زجاج النافذة يلهو بانعكاسات الأشكال، يغزل من الظلال شبكة أوهام.

لم يصدِّق. لا يريد أن يصدق أن ثمة عالما يختلف عن عالم الحواس، وأن الصدق لا يوجد فى المنطق وحده.

حلم بوجه أسود. أستيقظ بالليل قبيل الفجر. ذهب إلى الحمام. وجد صاحب ذلك الوجه مسجًى فى البانيو. أغلق الباب بسرعة، وتراجع غير مصدق. عاد يفتح الباب. لم يجد أحدا.

فى ليلة أخرى، أحس بطعنةٍ فى جنبه. أستيقظ.، وجد من يقفز من الشباك، ويهرب. نظر إلى جنبه. لم يكن ثمة أثر لأية طعنة.

أول ما يفعله كل صباح، أن يشخص إلى الأسوار. يمسح الفراغ بعينيه. يحاول أن يتجاوز بأنظاره الجدار.

لا يطول بصره إلا ما يطوله كل يوم، أجزاء معمارية ومنشآت، كتلاً حجرية عليها نقوش، أعمدةً. وتيجاناً، ومجموعة من جرانيت ضخم، قد تكون ـ وقد لا تكون ـ أجزاء من منار هدّه، ربما، زلزالٌ فى قديم الزمان، وجسم سيدة بدون رأس، ترتدى رداءً مطرزاً بُعقد بارزة، وبخيوط حائلة الألوان ـ قد تكون ملكة بطلمية، وقد تكون مجرد محظية ـ وإلى جوارها ونش بحرى، تدلى منه فوق مكان الرأس خُطَّاف وسنان.

أريد الليلة، فى هذا الصمت الذى يغمر غرفتى، مثل بحر ساكن، أن ألبس سترة غوصٍ من نسج خيالى، وأغوص داخل نفسى

أترك على الشطآن حياتى، وأنزل حيث الظلمة حافلة بالأسرار. فى الكهوف أجوس، أتوق أن أعرف هل ماضىَّ حقيقة أم كان أضغاث أحلام؟ هل كان لأيام طفولتى وصباى وجود؟ أم ترى تلك الأيام، تلك الصبوات ولحظات السعادة والوفاق، لم تحدث بدورها قط، أم أن كل شىء لم يكن.. وأبدًا لن يكون؟!

شفتا جمجمة ترتشف النبيذ من كأس مكسورة على ضوء شمعة منطفئة، وتقضم الأسنان تفاحةً حجرية، تعمل فى صمت بداخلها دودة دؤوب.

السكون ستار أسود، لا يهتز، لا يعكره، سوى ساعة رملية، تبكى دقاتها، وتطلب الغفران من زهرة ذابلة، قاسية القلب، حطت عليها فراشة محنطة، لا تقوى على الفراق.

وذات مرة أحس بصفعة على وجهه ثم دفعة فى ظهره. استيقظ فى الصباح، وأخبر من حوله. كشفوا الملابس عن ظهره، فوجدوا آثار دماء من صفعة كفٍ مرتسمةٍ فى موضعٍ هناك.

يجب أن تعرف، قيمتك هنا بقدر كتمانك للصراخ. احتفظ بكل جلدك، ومن يصبر حتى المنتهى يخلُص. والمنتهى هنا ليس ببعيد، بل هو أيضاً قادم أكيد. تستطيع من أجل المقاومة أن تعصب رأسك بعُصبة مرصعة بالشوك والحسك. لحظةً بعد لحظة ستكتسب المهارة. ،وكم من الصناديد ذائعى الصيت بدأوا من هنا. هل تسمعنى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أسمعك، يا نعيم، أسمعك.

وأنت اسمع منى:

لن يكون هنا شيطان يتقمصك، ولا ملاك يحرسك. سوف تكون أنت، أنت فحسب، عدمًا متناميا. ليس من أنهار، هنا، اللهم إلا أنهار الرمل. لن يكون هنا سوى أنا وأنت. من أنا؟ صوتٌ صارخ فى البرية، يزلزل أسوار الصمت.

من السجن الكبير خرجت إلى سجن أكبر. لا حارس ولا سجّان هنا. تمضى من حيز إلى حين، هذه مسيرتك.

توصلنا إلى تركيب ما يقرب من ألفى قطعة. ثلاثون عاما ظلت ناقصة. جمعناها. عمل دؤوب. تجاوزنا سومر. وأوغلنا بعيدا عن كتاب الموتى. ولكن هل فككنا الرموز؟ إن مريت لم تكن عشيقة ـ هل حقا فككناها، هذه الرموز؟ ـ بل كانت .. ربما ابنة.. أو حفيدة للفرعون. وهذا أقرب إلى معانى الرموز.

عدتَ إذن تتجسم وتتضخم، وعلى حسابى أنا الذى أضحى علىَّ أن أقنع بأن أنزوى، أتضاءل، ألقى بنفسى فى الظل، وأنمحى.

عبر مزيج متنافر من المعاناة والمسرات اليومية، تلوح من حولك وجوه أسقطت عنها الأقنعة. الحوار بين الشكل والخامة اندثر. أضحى الحوار حواراً بين أشكال وأشكال، دون الوصول إلى معنى.

الحياة ستظل هى الحقيقة الوحيدة، التى كان يجب أن يحيوها دون إمكان فعل شىء آخر.

يوما ما، سوف يخرجون من هذا الأسر، من هذا العدم، يوما ما سيعودون إلى المدن الخرافية. ربما ... ولكن ذلك اليوم متى سيكون؟ وعندما سيخرجون كيف سيكون ذلك العالم الذى إليه يخرجون؟.

فى ركن منزوٍ، ومن ثقب رحت أطل. أرصد ما يحدث بالخارج، ولا أمل فى شىء

لا يستطيع أن ينساها. يتسلل إليها بالليل. هنا الضباب بخور فى كل الأرجاء منتشر، والطيور تفتح مناقيرها ولا تغرد.

طينها العذرى، مع أول شعاع شمس، سيختفى. والآن على ضوء القمر كل ليلة، ترتدى ثوب الفرح. ويرقصان بعاطفة مشبوبة، وفى الحلم، على دقات الطبول يعاندان القدر .

وإذا لم نعترف بذلك الصوت، فما البديل؟

نحن التماثيل، نسال، وعلى شفاهنا بسمة لقاء الموت.

سأل ابنه. هل يستطيع أهل الجنة أن يفعلوا شيئا لأهل الجحيم إذا ما صرخ هؤلاء قائلين انقذونا من هذا العذاب المقيم؟

لم يجب ابنه. وما كان من عادة هذا الصموت أن يجيب. وحتى لو أجاب فبماذا كان يجيب؟ بماذا يجيب؟

دعنى أنا عليك أجيب:ذات ليلة ....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلا، كلا،

ليس ثمة بداية يمكن الارتكان إليها. أعرف أن ذاكرتى ضعفت، وأضحت أفكارى مضطربة مختلة. كثيرة التكرار غير متماسكة، أسترجع ماضيا قديما كى أجد أرضا راسخة أبنى عليها، أملأ فجواتها ببعض التخيلات التى تتمثل لى حقائق، وإن لم تكن قطعية. أكافح ضد الإهمال والنسيان كل لحظة.

دسست يدى فى تجويف صدرى. لم يبق لى سوى قصاصات من ورق أصفر ومسودات علاها الصدأ. وضعتها جانبا. إلى أن غلبنى ذات يوم «جوع إلى الكتابة» استبد بى، فجلست أكتب؛ كتبت صفحة تخيلت فيها بيتا لم أسكنه، لكنها متعة أن أصف بالكلمات هذا البيت، وأن أقوم بتأثيثه، وأبحث عن سكانه والمترددين عليه، ملأتنى سعادة بحياة قد أكون عشتها يوما، وقد لا أكون

فى السكون، ندّت من قطعة أثاث، أنّة. فى العتمة، نافذة تفتح. بصيص نور يتحسس الأرجاء ويتلصص. فى البيداء، ساعة حائط تدق. تعلن زمنا. ومن الشفتين المطبقتين تمتمة «بحثنا عن سعادة وفشلنا» ثم صفير قطار، فى برد الصباح، يقترب. يقف عند محطة خاوية، وينتظر. تعبت. وددت أن أستريح. أجلس على كرسى. أفتح نافذتى. أنظر إلى البحر، أو أطل على حديقة. أتنفس هواء نقيا، يملأ صدرى.

وددت أن أستريح، حتى من ذكرياتى التى أضحت بدورها عبئا ثقيلا.

كنت تقول «وددت أن أستريح»

جاءنى فى المنام أمس وقال: أنت تصوب أنظارك فى اتجاه غير صحيح، وأنت تعرف فى أى اتجاه يجب أن تصوب أنظارك. ألا تعرف؟

ثم أردف يقول: أشعر أنك تستفزنى بتصنعك الجهل بأمور مثل هذه. على الأقل لا تسأل. لا إجابة الآن على أية أسئلة. الأسئلة ما عاد لها إجابة. حيثما نحن الآن لا إجابة.

العربة الحنطور تقف منزوية. عجلتاها الخلفيتان مالتا. ماعادتا تقويان على حمل الهيكل الخشبى المقهور، ولا الغطاء الجلدى فوقه. المصباحان على الجانبين يضيئان بضوء شاحب، شاحب، شاحب.. تتراقص الذبالتان المتعبتان على أنغام تخت يلفظ أنفاسه. المقعد الجلدى خال، ممزق، والسائق ضامر العود كأنه مومياء، ينظر إلى بعيد .. فى الظلمة .. عله يرى عند مفرق الطريق عاشقين يريدان نزهة على النيل، أو ربما فى طرقات معتمة، عله يرى سكيرًا عربيدًا يلقى بنفسه على المقعد لا يفيق، أو عله يرى شبحا من الماضى السحيق، بسترة سوداء وطربوش مائل على الرأس أنيق، يطلب منه أن يحمله إلى روض الفرج. وهل يذكر أحد روض الفرج؟

نفخت فينا الريح. شتتت منا الأشلاء. بعثرنا فى الأرجاء. انفصلنا عن ذواتنا. لم يعد لنا أسماء. مجرد نكرات نحن، كلمات، فى كثير من الأحيان لم تكتمل حروفها، يرصها على الصفحات مرتعش اليد، ولا مهرب لنا من المحاة.

من قال سيُفكُّ إسارنا يوما؟ سقطنا من السطور خارج السفر. ما عدنا سوى أحرف متاكلة. نفايا كلمات نحن. مواصلة غامضة لرعشة خوف تطمسنا، ولكن هل نستسلم للصمت؟ وهل نقدر على الصمت؟ إننا نتقافز؟ ونعود على السطور نُرَصُّ فى شبه لغة ما عاد لها أصل. مجرد خربشات نحن. على سطح لا نملك منه ولا حتى الحيز الذى تشغله حروفنا المتاكلة.

ومع ذلك، بابتسامة رائعة، فى وقفة تعبر، رغم كل شىء، عن قوتى. مجرد اكاذيب أسير فى طريق المواكب المقدسة. ألبس التاج المزدوج، وأغطى أجزاء من جسمى برقائق من ذهب. أزيلوا الكيماويات والأتربة والردم القديم من طريقى. لن تعثروا لى على مثيل. لست تمثالا بين التماثيل. بل أنا ....

كوب الشاى على المنضدة، الليمونة اعتصرت. مغنية الليل فى الصباح تقول «أمسية ماجنة مع تنينٍ جهم» اللون أصفر على أصفر، والجسد لُف فى قماش أبيض.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلاح فضل

كمال نشأت
ورومانسية نهاية القرن

كمال نشأت شاعر مبدع مخضرم، توهج اسمه فى مطلع الستينيات عندما اختلط شعره بديوان شاعر الأطلال **إبراهيم ناجى** . نتيجة لسهو جامعى الديوان. فكان هذا الامتزاج - غير المقصود - بمثابة شهادة ضمنية للشاعر الشاب بأن قماشة نصوصه، ومستوى تعبيراته، وروح قصائده ترقى إلى نموذج الطبيب الغنائى العاشق الشهير فى نظر كبار الشعراء والباحثين. فكان كلما جأر بالشكوى من الظلم الذى حاق به، حسده رفاقه على نعمة العدل والتساوى مع **ناجى**. فأصبح نجما فى مطلعه. لكن رياح الغربة والمنافى الاختيارية رمت به خلف ذاكرة القراء وبصر النقاد لعدة عقود، فطال مقامه فى بغداد والكويت حتى عهد قريب. فإذا ماعاد للوطن أخيراً، وقد تغير بشدة كل منهما، لقى ضريبة الهجر، قد كادت تمسح ذكره وتنفى شعره وتلحق به ظلما أفدح، وهى تمارس عدلها التاريخى هذه المرة. ولقى ما هو أصعب من ذلك وهو تغير الحساسية الشعرية لأبناء هذا الجيل، بحيث لم يعودوا يعترفون لأقطاب الجيل السابق عليهم بحق الريادة الحداثية أو تأسيس النموذج الإبداعى الحى، فضلا عمن لم يتمكنوا مثل **كمال نشأت** من حفر أساليبهم فى وجدان تلاميذهم وعشاق فنهم مما ضاعف من مساحات الغربة التى يعز بعدها اللقاء.

زمن الشعر:

ويبدو أن للشعر - كما يقول عشاقه - زمنه الداخلى الخاص. فهو لا يخضع لتضاريس التاريخ، ولا يصيبه الهرم. **وكمال نشأت** يطالعنا بالجزء الأول من أعماله الكاملة. فيتيح لنا فرصة جميلة لاستجلاء صفحة رائقة

من الشعرية العربية فى شبابها الفتى ونسقها الغنائى المفقود فى وعثاء الحداثة الضارية بأطنابها فى مشهد اليوم. والطريف أنه يدرج عفوا بين نصوصه الراهنة نصا بعيد العهد كان قد ضاع منه فيما يقول عام ١٩٦٩ - قبيل هجرته وتبغدده - فنستشعر قرابة شديدة بين القصائد، كأن محصلة العمر وخبراته، ووعى الشاعر بجمالياته لم تراوح مكانها. فقد كان حينئذ ناقما على الحياة فى مصر بعد النكسة، كما هو مشتاق إليها اليوم بعد الغربة، لكنه فى كلتا الحالتين يمتح من نبع شعرى واحد لم يتلون ماؤه ولم تتغير صخوره وأحجاره. لم يتعرض للأنواء ولم يتزلزل بشلالات الإبداع العربى والعالمى. لم يقرأ إلا صفحة قلبه وعفو خاطره.

لقد ظل مثل قرينه المتشابه معه «ناجى» طفلا لم يشب عن طوق القصيدة الرومانسية المحببة، ولم يزد عنها إلا إصبعا مثل ليلى فى عين قيس. فقد كان يقول لنفسه - ولنا - منذ ثلاثين عاما: -

لتمض

فهذا أوان الرحيل

تحجر حلمك فى راحتيك

ودربك يعصف فيه الظلام

وحتى القناديل

ماعدت تلقى ضياها

تموت وتحيا

وما كنت إلا القرابين فى مذبح العابثين

وأواه يا مصر

الامَ السكوت

وفى كل يوم نموت!

كما يقول لنا مؤخرا بنفس اللهجة: -

كانت الفرحة فى الدمع

وفى طرقة بابى

كانت الأطيار فى أعشاشها

والفجر فى حضن الروابى

والله فى السماء

عندما عانقت أمى

وانتهى ليل اغترابى

فهو مازال يحدث نفسه بالطريقة ذاتها، يتأمل فى حالاتها الداخلية والخارجية، وينصت لوقع الأحداث عليها، بلغة طيعة تواصلية تعنى ما تقول بالضبط فى صور مباشرة، لا يشك فى عواطفه ولا عواطف الناس، بل يمضى فى تسميتها كما تعود. فالأحلام هى التى نعرفها فى اليقظة والمنام، والظلام قرين الظلم، والضيق من السكوت المقموع هو الذى دعاه إلى الهجرة، كما أن الفرحة التى تسكن الطبيعة وتحل فى أغوار النفس هى التى تحدد مشاعره عند العودة، حيث تستقر الأوضاع ويتأكد حضور الفجر المشرق فى الروابى والله العادل فى السماء. وينتهى المشهد بعناق الأم وانتهاء الاغتراب.

هذا التمثيل المنظم للحالات والأعراض، والتعبير المباشر عن العواطف والمشاعر، والتسمية الصريحة للأوضاع هو أسلوب الشعر الرومانسى، شعر ما قبل الحداثة بأعاصيرها وفوضاها، الشعر الذى يبقى على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللغة وإيقاعاتها، ويطالع الحياة وتحولاتها بطريقة منظمة مفهومة من أوساط الناس دون ارتباك أو خلل، وهو يختلف جذريا عن شعر اليوم الذى يعيد تخليق الكلام ويزلزل أسس الحياة ويهز منظومة القيم العاتية بعد ما نخرها الزمن، طارحا وراءه حاجات القراء للفهم والغناء.

يعود إلينا **كمال نشات** حاملا لعبق عصر آخر ومذاق كلمات مختلفة تتأمل نماذج الشباب والكهولة فنجدها من نفس العجينة، تغيب عنها آثار الاحتراق بنار الخبرة السياسية والاجتماعية، تسقط من ذاكرة النصوص، فهى لاتزال عند بكارتها الأولى خالية البال والقلب، وإن تقدم بها العمر. تفتقد فيها إشارات ضرورية لمتغيرات جوهرية، انشطار مفهوم الوطن ذاته، تعقد حالة الغربة المقيمة والمترحلة، كان قمع عبدالناصر أرحم ألف مرة من نار **صدام**، الأم ذاتها لا يمكن أن تظل كما هى بعد أن صار صوت القصيدة جداً بدوره. عندئذ تفتقد كثافة النصوص الشعرية وامتلاؤها بزخم التجربة الحياتية والثقافية، بحيث لا تظل رؤيتنا مسطحة أحادية الأبعاد قريبة المأخذ دون فلسفة ناضجة تتضح بما تركته لنا المعاناة من مواجع ومفاجآت. والغريب فى منطق القراءة الشعرية أن هذه العناصر المفتقدة لا تعوق تلقينا لما كتب فى الماضى واستمتاعنا بلذته الرائقة، لأن هناك دائما وعياً بزمن الكتابة والملاءمة بينه وبين زمن التلقى، فيما يسمى نقديا بالتحام الآفاق الذى يجعلنا نرضى من شعر الماضى بما لا يمكن أن يرضينا من شعر اليوم أو لا يشبع توقعاتنا منه. فالفكر الشعرى - إبداعاً ونقداً - له عمر لا تصح الردة عنه بعد نضجه أو التصابى فيه إثر كهولته.

الغناء للطير المحبوب:

لكننا كى ننصف **كمال نشات**، ولا نحسب عليه زمن بغداد والكويت كما حسب شعره فى ديوان **ناجى**، يتعين أن نتأمل بعض قصائده المنجزة تقنيًا فى أقوى تمثيلاتها الشعرية، خاصة فى غنائياته، يقول مثلا:

طير محبوب تسكنه الريح
يتنقل فى المدن المعمورة
ويحب الإنسان
ويحاول أن يحيا فى المدن المقهورة
ويقيم إذا رغب الإنسان

فى صبح دام كان الحقد يلطخ بالدم والأوحال
جثث الأطفال
والناس الخرس يفرخ فيهم
الخوف الموبوء
فتشت، ولكن أين الطير المحبوب؟

قطرات من دمه الذهبى الوهاج
دلتنى بعد اليأس عليه
فى بلد يحيا خلف الأمواج
رأيت بعينى رأيت
اسم الطير المحبوب
منقوشا فوق حجارة بيت

بساماً بين عيون الناس

هاءٌ .. راءٌ .. ياءٌ .. هاء

فبكيت

وأمطر بالفرح الإحساس

لكنى حين أتيت العام التالى

لم أجد البيت

وحزنت

حين رأيت عيون الناس

يمد الشاعر المقتدر بصره ليتجاوز دائرته الذاتية الضيقة، ليتحدث عن الحياة من حوله، مستخدما أسلوب الأمثولة الواضحة المتبلورة. وليس هناك أقرب ولا أشد إغراء من تجسيد الحرية المحبوبة فى طائر يتنقل بين المدن المعمورة.. تنتظم القصيدة المدملجة فى إطار إيقاعى متقن. وتتوزع المشاهد على حركات محسوبة، حيث يتم وصف الطير أولا، عاداته وخواصه، ثم يشرع الشاعر / الراوى فى حكاية ما حدث له ذات صبح دائم مع الجثث والخوف والناس الخرس. فتش عن الطائر فلم يعثر عليه، دلته على طريقه قطرات الدم الوهاج، لقد رحل إلى بلد يحيا خلف الأمواج. لكنه لا يطيق صبرا أكثر من ذلك على كتمان الاسم الحقيقى للطير، لقد وجده منقوشا فوق حجارة بيت، إنه «الحرية» ويبكى الراوى فرحا لأنه عثر عليه بعد عناء. غير أن المفارقة تشاء أن يعود الراوى بعد عام فلا يجد البيت بأكمله بل يجد الفقد مرسوما بالحزن فى عيون الناس. القصيدة إذن نشيد شجى سردى للحرية الضائعة وهى ماثلة فى تكوين مقطعى مفعم بالنغم الغنائى الحلو والحركة التصويرية المتسقة.

لكن المشكلة أن الوعى الكامن خلفها مازال طفلا يهيم بالحلم ويعيش فى المجردات. فأن تحيا فى المنطقة العربية، فى بلد تذبح فيه الحرية واقع ملموس هنا وهناك على اختلاف فى الدرجات، وأن تعثر على هذا الطير منقوشا اسمه فوق واجهة بيت خلف البحار، غالبا فى الشمال، فهذا طبيعى أيضا، لكن أن تغويه المفارقة كى يهدم هذا البيت أو يزيله بعد عام فإن الراوى يكون قد سقط فى حبالة الحبكة القصصية المثيرة ليقع خلف سور الإنسانية المعمور. عندئذ يتعين علينا أن نراجع هوية هذا الطائر ولا نصدق تسمية الشاعر له. لعله طائر الفينيق المستحيل الذى يتجدد بالبعث ويضرب فى جذور التاريخ الميثولوجى لشعوبنا الشرقية لقد خذلتنا الأمثولة بهذه النهاية بقدر ما فتنتنا بعذوبة إيقاعها وسلاسة بنيتها السردية، تأبى الروح الرومانسية على الشاعر أن يحدق مليا فى وجه التاريخ الحقيقى؛ أن يرى فى حركة الشعوب المضنية لتوسيع رقعة الحرية مظهرًا لنضج الوعى السياسى والاجتماعى وامتلاك الإرادة الواعية فى تقرير مستقبل ديموقراطى مأمول، ولا يقدم حلا سعيدا نهائيا لمستحيلات الشعراء المطلقة، ولكنه يفرض مرحلة ضرورية فى التطور الحضارى للإنسان أكثر تجذرا فى أعراق التاريخ وقدرة على صياغة المستقبل.

وبالرغم من ذلك، فإن امتلاء الحروف بالنغم الجميل، وارتواء الكلمات بالمعنى النبيل يرشح أشعار **كمال نشأت** كى تكون منبعا للطرب ومادة للغناء، لكنه لا يبذل فيما يبدو أى جهد للخروج من قفص الصفحات

المسطورة.لا يتحرك فى الفضاء النشط للحياة الإبداعية المعاصرة. لم تعد القراءة هى الوسيلة الوحيدة لانفجار نور الشعر فى وجدان الناس كان الغناء منذ القدم موجة الشعر التى تغمر طبقات المجتمع وتتخلل بهسهستها الحلوة أغواره الدفينة.

لقد زادت أهمية الغناء فى عصر الأقمار الصناعية، أصبحت الحناجر الذهبية للمطربين والمطربات هى موجات الأثير الذى يمتع آلاف الملايين. لولا صوت أم كلثوم العبقرى لما أصبحت أطلال ناجى - أستاذ نشات وغريمه العظيم - طبقة حانية أسية فى وجدان كل العشاق العرب. هذا النوع من الشعر هو الذى ينقذ الأغنية العربية من ركاكتها وضعفها، أدرك ذلك الآن كوكبة لامعة من مطربى الشام والعراق، بقى الفنانون المصريون فى جملتهم بعيدين غالبا عن تجربة القصيدة إشفاقا من وطأة نماذج طاغية مثل عبدالوهاب وأم كلثوم وعبدالحليم، وربما خوفا من شبح الثقافة الفصيحة.

هناك فى ديوان كمال نشات قصيدة وجيزة، لكنها بديعة من الوجهة الغنائية، ومثلها كثير، لكنها تتميز بقابليتها الشديدة للغناء تقول: -

تابع سيرك

لا تدهشك شوارع مدن الدولار

إنها مخازن.. أرصفة مصقولة

دغدغة النعمة

لألاة الأنوار

السيارات الفارهة

الفتيات الأزهار

التكنولوجيا.. إطلاق الأقمار

لكنك عبد لا تنطلق

ولا تختار

قد يمنعك الحارسُ

أن تدخل مدرسة.. مكتبة.. أو بار

إن كنت الأسمر

فى بلد البيض الأحرار

لا أرشح هذه القصيدة للغناء لأننى ممن يتخذون موقفا عدائيا من الحضارة الغربية المعاصرة، فهذا ليس منهجى إطلاقا، ولكن لأنى أعشق تحرير الذات القومية من سطوة الإعجاب المرهق بتفوق الآخرين والاكتفاء بالتلذذ السلبى بنعمائهم. لابد أن شوارعهم، مخازنهم، أنوارهم، فتياتهم، علمهم يبهرنا. لكن هذا كله لن يكفل لنا نحن نقلة حضارية ما لم تقف على قدم المساواة معهم، ليس لون الجلد هو الذى يفصلنا عنهم.

إنه لون العقل لو صحت التسمية. عندما نمتلك العلم والرخاء والحرية مثلهم نصبح أندادا لا نخشى تفرقتهم العنصرية. إن صوتا غنائيا هاجيا وشجيا يمكن أن يجعل من هذه القطعة الشعرية حداء لحركة حضارية ناضجة.

فعلينا - كما يقول الشاعر المبدع - أن نتابع سيرنا فى طريق الحرية والتقدم، نحو العلم والتكنولوجيا ، نحو امتلاك الأسرار والمكتبات والبارات أيضا.

امتلاك الحياة على الأرض وفى أجواز الفضاء بقوة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

امتلاك الحياة على الأرض وفى أجواز الفضاء بقوة الإرادة وصواب الاختيار.

ولكى لا يكون الاختيار الغنائى خاصا بهذا النوع الجماعى من الشعر الجهير بل ممتداً لمقطوعات كمال نشأت الأخرى، فإنى أرشح أيضا قطعة أخرى تقدم نموذجا للقرار العميق فى صوته، الموصول بالخيط الرومانسى الممتد منذ بداية شبابه، حيث لا يفقد طزاجة مشاعره ولا طفولة إحساسه بالمرأة، أو رعونة إبحاره فى أول عينين يلتقى بهما، ضاربا عرض الحائط بكل خبرته وسنوات تجربته، كأنه دائما «مسافر فى قطار» يقول عن صاحبته: -

نافذة فى قطار

وقرى عابرات

كأنك تقلب فى صفحات

كتاب بهىّ الصور

وامرأة حلوة فى يديها صحيفة

تتوالى القرى

تتوالى الحقول

تتوالى المحطات والأعمدة

وينمو بنا ملل الانتظار

فتلقى الصحيفة.

ويبدأ بين العيون الحوار.

إن العمر عنده هو هذه اللحظة التى يتطهر فيها بقرب الأنثى منه، انفتاحها عليه، طاويا صفحا عن الماضى كله، مستغرقا فى بداية موهومة ممتعة، غالبا ما تكون محبطة، لكنها مفعمة بلذة متوهجة، هى ما يتبقى من فورة الرومانسية عند الغروب. تصبح الظروف الخارجية مهيأة لتوفير شرط الذات فى التحقق، وهى لا تتحقق عند الشعراء سوى بالمرأة، عابرة قبل أن تكون قارة، مفاجئة دائماً فى موعد مدهش غير مضروب. هذا القدر من الرومانسية المعتقة يظل متمكنا من وعى الشاعر، غالبا على منظوره مهما امتدت به التجربة وتقلبت عليه الأوضاع. إنه روح العطر بعد تبخره وتلاشى عبقه سوى ما تشبعت به جدران الذات. وهو ما يتبقى فى ذاكرة الشعر من ملل الانتظار لعشق لا يتحقق وقصة لا تختتم أبدا، بل تظل مفتوحة على اللهفة والشوق، قادرة على أن تصنع أفق قراءة خاصة بها وسط هجير التشتت الحداثى المرهق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صانع الأحلام واللؤلؤ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١) حارس القلعة

واقفاً كالتماثيل فى مهابتها

عابقاً بالبخورِ

ومتشحاً بالغبارْ

كالإله القديمِ على مدخلِ الشمسِ

يحرسُ بابَ قلعتها

ويفتحُ جفنَ النهارْ

كلما غابَ ليلٌ

وأذنَ فجرٌ على أرزِ لبنانَ

واشتعلت نارهم فى أعالىِ الديارْ

ظهرُهُ لأعمدةِ الهيكلِ العظيم على بعلبكَّ

وكفّاهُ أشرعتا فى اتجاهِ البحارْ

ليغوصَ على اللؤلؤ العميق من الغيب

ويصنع من دمه القرمزىّ أناشيده

يطوّق جيد الليالى بها

أو يقدّمها كالقرابين

على قدمى جلّنارْ

(٢) البكاء على الوردة

الوردةُ ماتَتْ عند طلوع الفجر

بكتِ الكلماتْ

والنجمةُ جُنَّتْ

والقمر الأصفر ناحْ

ولشدّةِ ما حزنَ الشجَر، التفّاحْ

وبكى البلبُلْ

عميت عيناهْ

وبكى معه

الحجر الأعمى . .

(٣) الغربة العرجاء أو قصيدة فى هجاء العالم

الشوكُ

يغطّى

جوفَ المعصرةِ الغبراءْ

الحيّةُ نامَتْ

تحت البابْ

وغرابٌ يلبس قبعةً بيضاءَ

ويمشى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوق الثلج

وحيدا . . .

الإنسانُ / هُنا / مِسْخُ الإنسانْ

يعبد عجلاً ذهبياً

يطعمه من دمه ليل نهارْ

الإنسانُ

الوحشُ

اللصّ

المحتالُ

القَذِرُ

الذئبُ

الأبله والمخبولُ

الطبلُ الأجوفُ

والشيطانْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحملُ فى يمناهُ بنفسجةً

وبيسراهُ البومَ الأبرشْ

ويسافرُ

يرقصُ

يسكرُ فى الزوبعةِ الهوجاءْ

ويضيع على أرضٍ

جَرَفَتْها الريحُ السوداءْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإنسانُ هُنا

محمولٌ فى نقّالةِ موتٍ عرجاءْ

يسحبها فى الليل البارد

كلبٌ

وغرابٌ أعورُ يحرسُها

ويقود الموكبَ

قوادٌ أعمى

ولَدتْهُ

فى زاوية الخمّارة،

ذاتَ شتاءْ

أمٌّ

غانيةٌ

شمطاءْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيروت ٧/ ٥/ ٩٩

الحكاية

كنّا صغارًا وكان التمر أحلى والليل القمرى يأتينا بالهدهدات، نستلقى أشباه عراة، نحلب النجوم بأعيننا، نستدعيها واحدة واحدة لتحل علينا ضيفات. بيتنا يشرف النجوم، تتسارع إليه وامضات غامزات وتستلقى على المفرش حذونا. الجدران، بيضاء تشرئب بأعناقها تطاول السماء والحبق يحليها فى محابسه تاجا من خضرة دائمة، «والمرقُوم» طويل عريض بألوانه القزحية، والسقيفة فيها كنوز الماء قربا وجرارا وخوابى، لاتحكى سرها إلا للماء، يستحيل بردا وسلاما يطفئ لظى ما أكلنا وأطيب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القدْر يضطرم بكل نعم الدنيا : محمص وفول وحمص وعدس و «فرماس»[1] وشرائح طماطم وفلفل مستعار من روح البراكين، وقديد مملح طيب كالمسك تقتره أمى علينا كأنه من زمزم، والمقام بعيد.

يسيل لعابنا وتتفتح أنوفنا تتنشق سر الدنيا، وتتخدر رؤوسنا فنظل نحلم: متى عن ناره ينزل القدْر ويدلق فى الجفنة الصفراء! فتضيع أعيننا الصغيرة وراء الحمص والفول تقتنصه، كم تتقارع الملاعق ولا تنتهر إلا إذا غضبت أمى وهددتنا بأن الليلة ستكون بيضاء، لا حكايا ولا خرافات، فنصيح إذاك فزعين نستحلفها، نقبل رأسها، نترجّاها أن تتراجع عن وعيدها، ويكثر الود بيننا وتنتفى الأحقاد، فنهب الحمص كله والفول لأكثرنا مشاكسة وخبثا، ونظل نشتمه فى سرائرنا، ونتوعده بحركات لا تدركها أمى.

ما الحمص؟ ما العدس؟ «شمس بين حيطين» و «حب القدر» و «سبعة صبايا فى قُصبايا»[2].

---

(١) مشمش جاف

(٢) اسماء حكايات شعبية

لا خبز مع الحمص. الدقيق نفد، ولا مابه نحلى. «السوق» الفارط أتانا أبى ببطيختين، وكم رمانة، وبعثت لنا خالتى ربح من «بير الحُفَىْ» صرة من شرائح التين كأنها سبائك من ذهب، فماذا نريد أكثر؟ ومن يعيش مثلنا، كما تقول أمى، البال مرتاح والفرحة كبيرة بعدد النجوم.

نهيئ لأمى مجلسها، شايها وحلاب مائها ومسبحتها ومروحتها ونغسل الجفنة وئيدا مخافة الكسر، والملاعق سريعا، ونلتقط حبات الحمص واحدة واحدة، حرام نعمة الله تهان، إنه يسلبها من المتبطرين.

اطفئى مصباحك وأنصفينى، أنت رفضت البارحة أن أكمل الحكاية وأنمتنا كالدجاج فى المغرب، والليلة راق لك السهر .. موجع هذا النور كالسياط، دعينى ارتاح، وخفضى صخب شريطك، الله يا «صابرة» كيف تروقك هذه الأغانى الممسوخة؟ قلت لك مصدوعة واليوم كان من هبة الشياطين، تهرأت أقدامى بين الحافلات، ثم إن هذا البيت مزعج جداً، ألست تشمين هذه المواسير؟ لكأن البيت مبنى على فوهة خندق حربى ضم الاف الجثث، مرى صاحب البيت يصلحها وإلا سأرحل، ألا تكفى هذه الجدران الخانقة وهذا المصعد؟

يكفى من تذمرك، ألا تكفين عن التبرم والاحتجاج .. هل معك سجائر؟

هى عندك على منضدة الهاتف وخذى معك المفتاح إذا عنّ لك أن تنزلى. لا أظننى أقدر على فتح الباب لو عدت متأخرة.

هذه قصيرة يا أمى .. يا حلوة العينين .. يا طويلة الضفائر وحريرية القلب، أنت وعدتنا بخرافة لا تنتهى كزقاقنا وكشعر مريم. فلم صرت تقترين؟ ونحن امتثلنا لك فلم نضجرك فى القيلولة. قلت: يكون أطفالنا قرعا لو نحن تقاسمنا الحكايا فى ضوء النهار!

أضيفى لنا واحدة أطول من هذه قليلا وننام بعدها، وغدا نأتيك بالماء باكراً، نملأ لك الزير الأحمر والخوابى والجرار وحتى القصاع إن شئت، ونذهب بالخبزة باكرا إلى الفرن، ونقشر كل الثوم، ونجمع لك الخشب من عند النجار، ونحفظ سورنا. نحن نحفظ القرآن جيدا، ألم يخبرك سيدى بأن حاتم سيختم ربع القرآن وأنا أمسك بتلابيبه؟!

لا .. لا تتثاءبي، أنت تخطئين، كيف تقولين وضع شعرها فى المرق بعد أن قصه؟ أى هراء هذا يا أمى؟.
أرأيت كيف أخذك النعاس وصرت تخلطين بين السكر والملح؟ هيا أفيقى أرجوك ...
نقرص خدك، بعدها ندعك يدك، نرجك خفيفًا، فترددين بهمهمات، وتأخذك أراجيح النوم بعيدا فنتكدس عليك، أرجلنا فوق رقاب بعضنا، ونريق ما بقى فى «البراد» ونكسر «الشربية» وتسرى نسمة الفجر فتقشعر جلودنا ، ونتسابق إلى الداخل، نرتمى فوق الحشية شرقا وغربا كقبضة من سوسن طيرها الريح.
تصلين الفجر حاضرا، وتطبخين العصيدة بالزبدة والسكر فنتحلق، لا من غسل وجهه ولا من فرش أسنانه، ونلعق فنجيد اللعق، ونظل نشرئب بأعناقنا، نقول هل من مزيد فتنهريننا ونتطاير كالفراش.

– أفيقى يا هذه .. الساعة العاشرة، أى مارد أخذ روحك؟
– آه يا «صابرة» كيف نمت إلى هذا الوقت ولم أتفطن لهذه الشمس التى كوت جلدى وصهرت عظامى؟!
– الوقت كلب يا صاحبتى يسرق أعمارنا بهذه الطرق السخيفة، قولى هل لخصت الكتاب؟
– ليس بعد، ألم أخبرك بأنه معقد وأنا شديدة الإرهاق؟
– طيب هل أتممت القصيدة على الأقل؟ أنت كتبت فيها صفحات؟ ومدير المجلة أقلقنى بطلباته.
– تقولين القصيدة، أوَ تظنينها قميصا أفصل قماشه تفصيلا أو كرسيا أقص خشبه فيتشكل؟! القصيدة يا سيدتى يجب أن أستعد لها كما استعد لحكاية أمى.
اتعطر، ارش ساحة الروح كوثرا وعنبرا وأريق ماء الياسمين، القصيدة يجب أن أعترضها، وقد فصلت بين جسمى وروحى وتحولت آنية شفافة من أحلام الزنبق وصخب النجوم يأتينى فى أثرها عبقر ويريق فىَّ ضياء وهاجا، عندها يقصف رعد ويلتمع برق ويشق إهاب قلبى، فأبدأ التقاط الكلام، يفد علىَّ فى البداية حبا لقاطا كمطر شحيح، أظل أشفق عليه من الانسحاق بين أصابعى، ثم يتكاثر فينهمر بردا وياقوتا وزمردا، وأظل إذاك ألهث وأصيح وأجمع، أجمع الكلام أعبئه فى جيوبى وسلالى ودلائى، وبقدر تكاثره بقدر ما أزداد به ولعا وجنونا. اتدرين، أصبح كطفلة رموا على شقيقها «حلوى الأربعين» (١) فودت لو جمعتها كلها فى جيوبها، ولم تتح لطفل غيرها أن ينعم بقطعة واحدة. للقصيدة يا سيدتى طقوسها وجلستها وقهوتها وقدحها ومأوها وثوبها، ينتابنى المخاض وخزا خفيفا أستشعره فى قلبى ثم يتوزع، يأخذنى كالفرح أو كالرهبة.

(١) عادة لدى بعض الجهات فى تونس، وفيها تُنثر الحلوى والزبيب واللوز على رأس الطفل إذا بلغ اربعين يومًا.

أجلس إلى الطاولة وأنا أحاول جمع الغيوم التى بدأت تظهر فى أفق خيالى، أجل لأنها الحبلى بماء الكلام، أخافها تضيع وعندها يصبح السحاب كاذبا. أعتق قهوة لا تباع نظيرها فى المقاهى، وأدور دورات فى بهو البيت، أقف عند المرآة، أحملق فى وجهى، أفتح فمى ، أعدل ياقة فستانى، أهرع إلى المطبخ أشرب ماء باردا، أقضم تفاحة فيستعصى على البلع كأن بى وحاما. أضغط على زر المسجل، أتراقص قليلا، يهزنى المخاض من جديد هزا حلوا يزعزع كل كيانى، أتوقف وأنا أستشعر دبيبا لذيذا فى كل مفاصلى أهرع إلى الكرسى، وقد تمكن منى المخاض، أضُىء المصباح، آخذ القلم أربت عليه فى حنان، ألمس الورق، أغازله أغمض عينى، أسبح فى بياضه، أشهق شهقة طائر تقطعت حبال منطاده، تبدأ روائح تتضوع قربى، زعترا وحبقا وليمونا، تغيم السماء، يلمع برق، تتلبد غيوم روحى يبدأ مطر فى الانهمار ...

«يا نو أميمتى

بلّى لىّ شويشتى

شويشة العتوقة

فى السماء مرشوقة»

«يا نو أوسو

خوذى ما نحسّو

وأعطينى ما ندسّو»(١)

كذا تأمرنا أمى إذا أمطرت الدنيا فى شهر أغسطس، فنظل كالمجانين ندور فى الحوش عراة ونستلذ وقع المطر على جلودنا فى هاجرة حارقة، تراه لقاحا لنا وحافظا من كل أدواء الشتاء الخبيثة، وكم تتهيأ هى الأخرى لهذا الفصل: تستاك وتكتحل يوميا، تطرد البرد من أسنانها وعينيها كما تقول، ويستحيل البيت بستانا عطرا تتعانق فيه روائح الجبل من عشب تنقعه وآخر تطبخ به «الدشيش» و«الكسكسى»، وثالثا تضمد به رأسها أو ركبتيها، وتقول كلما شكونا من ضرس ملعون: «هذه أسنانى تلمع كالفضة لم تتلفها قراطيس عمكم عبد الفتاح»

القصيدة كحكاية أمى، وحكاية أمى قصيدة، والحكاية بلا أمى لا طعم لها . أمى لا تروى بل تعيش الحكاية وتجعلنا نعيشها، أتدرين؟ أننا صرنا نكره النهار نود له أن يُختزل، أن يُطوى كفراشية ندسها فى الخزانة، ونفترش زربية الليل منمنمة بالنجوم والقمر وراجمات الشياطين.

(١) أغانٍ نرددها عندما ينزل المطر

نتحلق حول أمي، تبدأ الحكاية: « يا سادة يا مادة يدلنا ويدلّكم على الخير والشهادة»

تتحدث برقة كخرير الجداول، تغمض عينيها وتفتحهما، تطيل النظر إلى النجوم تستجمع خواطرها ، تتذكر أمها وهى تحكى، تمد يديها، تطيل النظر إلى أساورها كأنما تتفقدها، تفرقع أصابعها، تنحنى على الزربية، تجمع بأصابعها ما نفش من صوفها، تستوى فى جلستها، تسوى رداءها على ركبتيها، تحمحم، تبسمل، يأتيها الكلام مرصفا، منمنما مضفورا، منقوشا، تبهرنا بكلامها فنتابع حركة يديها وشفتيها، ننسى الحوش والسقيفة والحى والناس، نقترب منها أكثر، نجلس على ركبتيها وفى حضنها، تدفعنا قليلا برفق شديد وتعلن عن اشتداد الحر، فيهرع بعضنا إلى الشربية يريق ماء، والآخر إلى مروحتها يستدعى لها النسيم، وتمتد يدى إلى شالها تحسره عن رأسها فتفزع وتعيده.

وتتواصل الحكاية، وقليلا نخرج من جلودنا ومن زماننا ومكاننا نذوب فى الحكاية، نصير فرسانا وعذارى، نرى الصحارى والقفار ونرى القصور والديار، نرى الغيلان والعفاريت والسواحر ونرى الرمان المفلج والتفاح الذى يفوح ويرد الروح، نرى الماء الذى إن مس الوجه نضر بعد شيخوخة والسفرجلة التى إن قضمت طار العقم وولدت العاقر غلمانا حسانا.

يسيل لعابنا حتى لكأن الكلام قطع من السكر أو حبات من التمر.

تأسرنا الحكاية كشهريار تقيده شهرزاد بحبال الكلام فينسى الغدر والقصر والإمارة ويظل ينتظر الحكاية.

أترانا جميعا سجناء الحكاية يا صابرة؟ لذا أكره هذه المدينة لأننا بلا حكاية ولا ذاكرة.

أرأيت أنت حكاية فى هذه الحيطان المطلية بالمازوط؟ أو فى هذه الحافلات المجنونة؟ أرأيت حكاية فى هذا الخبز الماسخ والبيض النتن؟ أرأيت حكاية فى هذه الصحون والكئوس المتداعية والقوارير الكثيرة المتشابهة.

فى بيتنا مهراس خشبى اشتراه أبى من السودان، وقصعة من طين فى لون البن صنعتها راعية عزيزة حطت برحلها ذات يوم فى ربوع جدى، فأكرمها وأقام لها خباء وأحسن لصبيانها، فوفرت للحى كله قصاعهم وكوانينهم وأنيتهم ووشمت لأمى فى ذراعها «جريدة» لطالما كشفت عنها وحدثتنا وقالت: «كنت وقتها صبية صغيرة، كنت أرى العذارى من الدوار يهبن سيقانهن ووجوههن وسواعدهن للوشام يرسم الغزلان والسنابل وجرائد النخل، فغرت أنا من بياضهن ودلالهن وأقمت مناحة وأنا بعد صبية يافعة، وطلبت من أمى أن تحملنى إلى الوشام يزخرف لى فى ذراعى جنة أو بستانا، فسمعتنى الراعية وكانت تجيد الوشم فوخزتنى بإبرتها وأنا أتلوى، وحكّت السّخام على جلدى الذى تورم أياما ثم تعافى، وأورقت هذه الجريدة الخضراء على ذراعى».

كل شىء له حكاية فى بلدنا، الناس، والأشياء، والأنعام والأيام، نعم حتى الأيام مسورة بالحكايا، لا نسافر يوم الجمعة ونتشاءم بالأربعاء، والخميس يوم محبوب فيه «نسدّى» ونختن ونتزوج.

فكيف تريدين للقصيدة أن تكتب بهذه السهولة فى مكان بلا حكاية؟ وأمام وجوه بلا حكاية؟ . أنا عندما أنظر إلى وجه جدتى المجعد والموشّم أرى القوافل تمخر من القصرين إلى الجريد محملة بالقمح فى ذهابها عائدة بالتمر فى إيابها، أرى

السنوات الخصبة منها والجدباء، وأرى فى عينيها مزيجا من الأمل والخيبة والرجاء، ويؤانسنى صوتها عندما تتكلم، أتدرين أننى أعيش فراغا مميتا؟ ولولا وجودك معى، ولو لا قدر الله ما كنت لأشتغل هنا، لا أحد فى هذا المكان يشدنى لكأن الناس بلا قلوب. هل حدقت فى أعينهم؟ افعلى .. لن تجدى إلا فراغا ودخانا غائما، أتراهم فقدوا حكايتهم؟ أم أنهم دفنوها فى جيوب ذاكرتهم مخافة أن تزدردها العجلات والمواقيت اللاهثة؟ وكلما خلوا إلى أنفسهم عادوا إلى الحكاية يتدفؤون بوهجها ومن روحها يتقوتون، لا تسألينى من جديد عن القصيدة وقولى لمجلتك أن تنتظر، فقد أصابنى العقم، ولن أمطر إلا إذا جددت عهدى بالحكاية.

مالها المواسير لا تكف عن بكائها النتن ؟ .. أوف ! مللت يا إله السماء أن أدفن حية فى هذا البناء المتداعى، وأن أشنق يوميا فى هذا المصعد، أتراه تركة حرب؟ أم أن لعنة الشياطين قد حلت به؟

ألم تطبخى شيئا؟ كيف تتركيننى خاوية البطن؟ يالك من مقرفة! ماذا يكلفك قلى «عجة أو تقطيع سلاطة؟ الثلاجة ملأى بالخضر واللحم لا أراه إلا تعفن، وأنت ذبحتنى بهذا المرض الواهم وهذا الصداع المزمن، وتبالغين فى إغلاق النوافذ وسف المساحيق، كنت على الأقل تسلقين بيضا وجزرا. ما أقرفك من مصاحبة! وأنا التى خلت نفسى محظوظة لأننى صادقت شاعرة.

إمّا أن تكفى عن دلالك وإمّا أن تعودى إلى بلدك وتعتقيننا لوجه الله.

كيف لى أن أتحمل العمل والجوع وهذه المدينة ؟

العمارة ترتج وتتداعى يمينا وشمالا وصاحبة الحكاية لا تنتهى من رواية حكايتها مع الحكاية والقصيدة.

صابرة تعود مبكرة على غير عادتها، تنهرها بشدة وقد اغتاظت أن تراها ممدة على السرير.

أتنامين بعد يا امرأة ؟ ما أشد برودك ! مرضك وقبلناه، ألست تسمعين على الأقل هذا الدك وهذه الزلازل؟ ألم يبلغك الهرج والضجيج؟ الناس جميعا غادروا المبنى، الا تشمين رائحة التراب العطن، المواسير جميعها انفلقت كطوفان مدمر وتسربت إلى الحيطان.

وأنا شقت مرارتى خوفا لما رأيت الناس يهرولون ولم أرك، أتستمعين إلى مضطجعة ؟ قومى عليك لعنتى إلى يوم الدين إن كان بودك أن تنتحرى فافعلى ، لكن أخاف على الحكاية أن تدفن معك، أنا لم أعد قادرة على العيش بلا حكاية ..

ـ هل تشمين ما أشم؟

اجل رائحة نتنة، وغاز وعفن،

- لا .. رائحة أشهى .. اجمل.

- ..... ؟

دُم ... دُم .. جدران تسّاقط ... صياح ... ضجيج ... هرج

دم ... آه راسى ... دخان ونار ... يا إلهى ... قنانى الغاز تنفجر والقدور المضطرمة بخيراتها .. دُم، آه حذائى سقط منى، اتركيه يا مجنونة ... خالد ... يا خالد ... هل رأيت ابنى؟

كان هنا فى المرحاض يتبول وفجأة التفت فلم أجد المرحاض ولا ابنى.

- انظرى كيف وقف المطبخ على قدميه فى الأنقاض والقِدْر فوقه يغلى، ألست تشمين رائحة محمص ؟ ... اغمضى عينيك وتنشقى جيداً، ألم يبغك نشر القديد والفول والطماطمَ المشرحة؟ وأراهنُ أن «وزفا» (١) يضطرم فى القدر ايضا.

- يا مجنونة اية رائحة تستنشقين وأى عطور ؟ اخاف عليك تشمين رائحة الجيف.

- أغمضى عينيك يا صابرة وستغزو انفك رائحة حبق وشربية جديدة فيها ماء مثلج وقطران، الست تسمعين وقع أقدام صغيرة؟

ها أنا أعود من الكتاب وأجد أمى على النطع وحولها الأطفال، اعذرينى هى بدات الحكاية ... سأقطع معك الساعة .. وسأعود إليك.

ناولينى قلما وورقة .. اجلسينى على اى جدار ...

المخاض ... المخاض ... آه قلبى ... لا ... لا تتكلمى، القصيدة تحوم فى رأسى ... الغيوم .. الغيوم تلبدت فى افق خيالى ... الست تشمين ريح المطر ... الا تسمعين الرعد؟

«يا نو أميمتى
بلىّ لى شويشتى
شويشة العتوقة
فى السماء مرشوقة»

البرد ... الكلام ... الياقوت ... اخاف أن يضيع الياقوت، هات لى دلوا .. هات كيسا ... لا ... لا تجمعى انت، اخاف أن ينسحق الياقوت بين يديك ... شفاف.. إنه شفاف كأجنحة الفراش .. دعى الأمر لى. أنا اعرف كيف أجمعه برفق وسأنقيه سأضفره قلائد ... سأنمنمه زخارف وغدا أعطيك القصيدة.

دُم ... دُم .. ما بقى من العمارة تداعى ... زغاريد ، ماذا ولدت ؟ مادا ولدت ؟ سبحان اللّه كيف نجت من الجدار وكيف قدر لها الآن ان تلد بين الأنقاض، هاتوا زيتا .. هاتوا سمنا ... هاتوا قماشا نلف الرضيع .. زغاريد .. زغاريد ... ماذا ولدت؟

طفلة كفلقة من قمر .. يالها من حكاية!

---

(١) نوع صغير من الأسماك - يجفف ويطبخ.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حامد أبو أحمد

قراءة جديدة حول

قضية الريادة فى الشعر الحر

مدخل وملاحظات أولية

من قراءتى لمجموعة كبيرة من كتب نقد الشعر بصفة عامة والكتب الخاصة بالشعر العربى خلال النصف الأول من القرن العشرين وحتى ظهور حركة الشعر الحر بصفة خاصة، خرجت بمجموعة من الملاحظات أعرض لها فيما يلى:

١ـ الطابع المؤقت للمعرفة العلمية، والدور المهم لتعاقب السنوات أو ما يسمى بالجانب التاريخى فى تغير المعارف أو النظر إليها من منظور جديد ومختلف. ولايختص هذا بالظواهر الأدبية والنقدية فقط، بل يمتد ليشمل كل المعارف بما فى ذلك العلمية، حيث توهم بعض الناس فى فترة من الفترات أنها مطلقة. ومعروف أن القرن العشرين قد شهد هجوماً مطردا على اليقين الموضوعى للعلم فى القرن التاسع عشر: فقد شككت نسبية **أينشتين** فيما كان مسلما به من أن المعرفة ليست سوى تراكم صارم متصاعد من الحقائق، وأظهر الفيلسوف **ت. س. كون** أن مايظهر بوصفه حقيقة فى العلم يعتمد على الإطار المرجعى لرجل العلم فى النظر إلى موضوع الفهم. وقد ارتبطت بالوضعية العلمية فى القرن التاسع عشر وضعية أخرى عرفت باسم «الوضعية التاريخية». وقد شكك الكتاب والمفكرون فى القرن العشرين فى هذه الوضعية، ومن هؤلاء الفيلسوف التحليلى **ا. س. دانتو** الذى قال: «إن معرفتنا بالماضى يحددها بصورة واضحة جهلنا بالمستقبل». هناك كذلك المؤرخ **كارل جورج فابر** الذى قال فى مؤلف له صادر عام ١٩٧١: «إن دراسة التاريخ ماهى إلا دراسة للخبرة. وهذه الخبرة تعود إلى الوراء وتتغير من خلال المعارف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المضافة». وقد رأى فاير أن النمو الكمى، أى قيام كل لحظة بإضافة أحداث جديدة إلى الماضى، تعنى أنه يحدث فى الوقت نفسه تغير كيفى فى المحصلة النهائية للماضى، ومن ثم فإن كل جيل لابد أن يعيد كتابة التاريخ(١)

وقد تعرضت النزعة التاريخية لمحنة شديدة خلال فترة سيادة الاتجاهات الأسلوبية والألسنية والشكلية والبنيوية، وهى فترة ازدهرت تقريبا مع أوائل الخمسينيات من القرن العشرين واستمر هذا الازدهار حتى منتصف الستينيات وكانت الاتجاهات المذكورة تركز على الجانب الوصفى (السانكرونى) مهملة تماما الجانب التعاقبى أو التاريخى (الدياكرونى)، ومن ثم أعطت للنص سلطة مطلقة، وكانت هذه الاتجاهات، خاصة البنيوية، تنطلق من إيمان عميق بأن النص يمتلك بنية مركزية، ويكشف عن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محددة، وأن وظيفة القارئ تتمثل فى الكشف عن شفرة النص وأنساقه المختلفة. وهذا التوجه الذى أهمل إهمالا شبه تام الجوانب التاريخية أحدث إزعاجا شديدا لدى المفكرين والنقاد المهتمين بالعلاقة بين الأدب والتاريخ والذين يؤمنون إيمانا قويا بطبيعة الأدب التاريخية، ومن هؤلاء الناقد المفكر الألمانى **هانز روبرت ياوس**، أحد المؤسسين الكبار لنظرية التلقى الذى أحس بالخطر الشديد من إهمال الجانب التاريخى فكرس كل جهوده لمحاولة الكشف عن أهمية هذا الجانب، وذلك فى كل أعماله الصادرة عن نظرية التلقى. ومن أقواله فى ذلك ماورد فى محاضرة له ألقيت فى جامعة كونستانز فى أبريل عام ١٩٦٧ عن «التاريخ الأدبى» قال فيها إنه لابد من المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضى واهتمامات الحاضر، وأنه لابد من العودة بتاريخ الأدب إلى مجال الاهتمام العلمى حتى يتم انعاش دراسة الأدب، وبالتالى التأثير فى مجال التعليم. وقد تحدث **ياوس** أيضا عن أزمة الأدبية وعزا ذلك إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب(٢) وسوف ندرك أهمية هذا الجانب التاريخى أو التعاقبى عندما نناقش أفكار **نازك الملائكة** حول بداية الشعر الحر وظروفه فى كتابها «قضايا الشعر المعاصر» منطلقين من تاريخين يفصل بينهما حوالى ستة عشر عاما، وهما العام الذى ظهر فيه الكتاب للمرة الأولى (١٩٦٢) والعام الذى كتبت فيه مقدمة الطبعة الخامسة للكتاب (١٩٧٨).

٢ـ الملاحظة الثانية هى أنى وجدت أن هناك عوامل كثيرة خارجة عن الموضوع Extratematica تدخلت فى التحديدات التى قدمت لبداية حركة الشعر الحر فى العالم العربى، من بينها النزعات الإقليمية، والتى أخذت فى بعض الأحيان توجها شوفونيا، والسهولة فى تناول القضية، مع أنها شائكة جدا ومعقدة وتحتاج إلى دراسة جوانب كثيرة فى نظرية الأدب، والتاريخ الأدبى، فضلا عن التعمق فى دراسة عروض الشعر العربى ونماذج الخروج عليه قديما وحديثا، والوقوف بصفة خاصة على الكثير من الدراسات التى ظهرت حديثا عن عروض الشعر الحر. وموضوع بهذا التعقد والثراء يحتاج إلى احتشاد من نوع خاص. وفى صدد الحديث عن العوامل الخارجة وجدنا أن بعض الذين يقعون تحت سيطرة توجهات النقد الأجنبى وتحولاتها المستمرة قد يأخذون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اتجاها معينا ويدرسون على أساسه قضية شائكة كهذه، على نحو ما نجد الآن أحد المفتونين بالنقد النسائى يحاول أن يثبت أن بداية الشعر الحر جاءت على يد **نازك الملائكة** بوصفها رد فعل طبيعى لتمرد الأنثى على الهيمنة الذكورية لعمود الشعر العربى.

٣- إن الدراسات النقدية - على الأقل ما وقع تحت يدى - قد ناقشت هذه القضية بطريقة مبتسرة، أو تناولتها بشكل عرضى، أو ألمحت إليها إلماحا، ومن ثم فإن محاولتى الآن دراستها تنطلق من تصور منهجى يعمل على جمع كل الأشتات، والتركيز عليها، واختبارها على محك الدرس والمقارنة والتحليل للخروج بفكرة نأمل أن تكون أكثر موضوعية، وأكثر إحاطة وإلماما بالجوانب المختلفة لمشكلة ريادة الشعر الحر فى العالم العربى.

٤- أما عن منهجى فى هذه الدراسة فقد وجدت أنى لابد أن أستعين بالمنهج التاريخى، ومنهج تحليل النصوص خاصة فيما يتعلق بالجانب الشكلى العروضى، إضافة إلى الإنجازات الكثيرة فى مجال الأدب ونظرية الأدب، وهى إنجازات توالت وتعمقت على امتداد النصف الثانى من القرن العشرين، وصارت فى مجملها - والنظر إليها باعتبارها كلا واحدا - تشكل تراثا إنسانيا مهما، قال كثيرون إنه حل محل النظريات الفلسفية التى كانت فيما سبق تشكل حجر الزاوية لكل الأبحاث النظرية - والآن صارت هذه الدراسات الأدبية والنقدية خاصة بعد اتجاهها نحو مايسمى بالبنية أو تبادل المعارف inter disciplinaria (فى علم تحليل الخطاب) هى الأساس فى انطلاق الأبحاث وبلوغها درجة كبيرة من الموضوعية، ولا أقول اليقين العلمى لأننى أعتقد أن اليقين المطلق مسألة ليست من خصوصيات البشر.

٥- إن مسألة اتصالنا بالثقافات والآداب الأجنبية فى القرن العشرين صارت من البدهيات، التى يمكن أن تناقش لكن فى إطار كونها واقعا ملموساً وواضحا وضوح الشمس، ومن ثم لابد من مناقشة قضية ريادة الشعر الحر على ضوء هذا الاتصال، خاصة وأن الآداب الإنجليزية والفرنسية والإسبانية وغيرها كانت قد قطعت أشواطا كبيرة فى هذا المجال، كما سوف نرى.

نازك الملائكة بين تاريخين

صدرت الطبعة الأولى من كتاب **نازك الملائكة** «قضايا الشعر المعاصر» عام ١٩٦٢، وقد بدأت الفصل الأول من الكتاب بقولها: «كانت بداية الشعر الحر سنة ١٩٤٧ فى العراق. ومن العراق، بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربى كله، وكادت، بسبب تطرف الذين استجابوا لها، تجرف أساليب شعرنا العربى الأخرى جميعا»(٣) وذكرت نازك أن أول قصيدة حرة الوزن نشرت هى قصيدتها المعنونة «الكوليرا»، من الوزن المتدارك (الخبب)، وقد نشرت فى بيروت ووصلت نسخها إلى بغداد فى أول كانون الأول ١٩٤٧. وفى النصف الثانى من الشهر نفسه صدر فى بغداد ديوان **بدر شاكر السياب** «أزهار ذابلة» وفيه قصيدة حرة الوزن من بحر الرمل عنوانها «هل كان حبا». وتقول **نازك** إن ظهور هاتين القصيدتين لم يلفت نظر الجمهور، وكان هناك تعليق وحيد على قصيدتها من جهة الوزن نشر فى مجلة «العروبة». ومضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالهما الصحف - هكذا تؤكد **نازك** -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعراً حرًّا على الإطلاق حتى كان صيف ١٩٤٩ وصدر ديوانها «شظايا ورماد» وبه مجموعة من القصائد الحرة. وإثر صدور الديوان قامت ضجة كبيرة فى صحف العراق، وأثيرت حوله، فى الأوساط الأدبية، مناقشات حامية. وفى آذار ١٩٥٠ صدر الديوان الأول **لعبد الوهاب البياتى** «ملائكة وشياطين» وفيه قصائد حرة الوزن، ثم ديوان «المساء الأخير» **لشاذل طاقة** فى صيف ١٩٥٠، ثم ديوان «أساطير» **للسياب** فى نفس الفترة، وتتالت بعد ذلك الدواوين.

تنتقل **نازك الملائكة** بعد ذلك إلى مناقشة شديدة الإيجاز لظروف نشأة الشعر الحر وتقسمها إلى قسمين: عامة، وخاصة. أما الظروف العامة فتكمن فى أن الشعر الحر، شأنه شأن أية حركة جديدة، قد بدأ لدنا، حيياً، متردداً، ومن ثم كان لابد أن يمر بسنين طويلة قبل أن يستكمل أسباب النضج ويملك جذوراً مستقرة، وأما الظروف الخاصة فتكمن فى كون الشعر الحر حركة جديدة جابهها الجمهور العربى أول مرة فى هذا العصر. وتستدرك **نازك** على ذلك قائلة: «نقول هذا ونحن على علم بما يذهب إليه بعض الباحثين الأفاضل من أنها - أى الحركة الجديدة - تجد جذورها فى الموشحات الأندلسية، وفى البند الذى أبدعه شعراء العراق فى القرنين الماضيين أو قبلهما بزمن يسير». ولكن **نازك الملائكة**، بعد مناقشة للموشح وللبند تصل إلى نتيجة هى أن الموشح أبعد مايكون عن الشعر الحر لأن الأخير شعر تفعيلة بينما بقى الموشح شعراً شطرياً، كما أن الشعر الحر لم ينحدر من البند لأسباب فصّلتها. ومن ثم لايبقى إلا ما أكدت عليه من قبل أن حركة الشعر الحر ظهرت فى العراق عام ١٩٤٧، وأن أول قصيدة منه هى قصيدتها التى تحمل عنوان «الكوليرا»(٤) وسوف تنتقل **نازك الملائكة** لتناقش الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر فى الفصل الثانى من الكتاب، لكن هذه المناقشة لن تخرج الموضوع عن الإطار الذى حددته وأكدت عليه من قبل.

والمسألة التى أريد أن أبرزها هنا هى أن هذا الإطار التحديدى الحاسم سوف يهتز بصورة واضحة بعد ذلك بحوالى ستة عشر عاماً، وبالتحديد فى مايو عام ١٩٧٨ عندما كتبت المؤلفة، وهى بالكويت، مقدمة الطبعة الخامسة للكتاب، وهى مقدمته الوحيدة، لأنها - حسبما تقول - لم تجد حاجة قبل ذلك لكتابة مقدمة - وسوف يتمثل هذا الاهتزاز فى كلامها الذى ورد عن بدايات الشعر الحر (من صفحة ١٤ حتى صفحة ١٧) وخاصة الفقرة التى ختمت بها هذا الكلام. لقد رأينا فيما سبق كيف كان كلامها محدداً وحاسماً ومقتصراً على العراق والآن نجدها تقول مانصه: «عام ١٩٦٢ صدر كتابى هذا، وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربى.. ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدرى أن هناك شعراً حراً قد نظم فى العالم العربى قبل سنة ١٩٤٧ سنة نظمى لقصيدة «الكوليرا». ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت فى المجلات الأدبية والكتب منذ سنة ١٩٣٢، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين لأننى لم أقرأ بعد تلك القصائد فى مصادرها. وإذا أسماء غير قليلة ترد فى هذا المجال منها اسم **على أحمد باكثير، ومحمد فريد أبو حديد، ومحمود حسن إسماعيل،**

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعرار شاعر الأردن، **ولويس عوض** وسواهم. ثم عثرت أنا نفسى على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتى وقصيدة **بدر السياب** للشاعر **بديع حقى**، وهذا مقطع منها.. إلخ» ولاشك أن هذا اعتراف صريح وواضح من **نازك** بأن بدايات الشعر الحر فى العالم العربى تعود إلى ماقبل عام ١٩٤٧ بكثير، ولكن يبدو أنها لم ترد أن تسلِّم بسهولة بهذا الأمر، ولذلك وضعت شروطا أربعة قالت إنها لابد أن تتوافر لكى نعتبر قصيدة ما أو قصائد هى بداية هذه الحركة. وهذه الشروط هى:

١- أن يكون ناظم القصيدة واعيا إلى أنه قد استحدث بقصيدته أسلوبا وزنيا جديدا سيكون مثيرا أشد الإثارة حين يظهر للجمهور.

٢- أن يقدم الشاعر قصيدته تلك (أو قصائده) مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون فى جرأة وثقة، شارحا الأساس العروضى لما يدعو إليه

٣- أن تستثير دعوته صدى بعيدا لدى النقاد والقراء فيضجون فورا - سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار - ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة.

٤- أن يستجيب الشعراء للدعوة ويبدأوا فورا باستعمال اللون الجديد، وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربى كله.

وبناء على هذه الشروط رأت **نازك الملائكة** أن القصائد الحرة التى ظهرت قبل عام ١٩٤٧ لم تحقق أيًا منها - هكذا تؤكد - وعلى هذا فإنها كانت مجرد إرهاصات تتنبأ بقرب ظهور حركة الشعر الحر. وهى تضاف إلى إرهاص آخر، وإن كان أعظم الإرهاصات فى نظرها وهو «البند» الذى يعود تاريخه إلى أكثر من مائتى عام، لكنه فى رأيها شعر حر للأسباب التالية:

١- لأنه شعر تفعيلة لا شعر شطر

٢- لأن الأشطر فيه غير متساوية الطول.

٣- ولأن القافية فيه غير موحدة، وإنما ينتقل الشاعر من قافية إلى قافية دون نظام أو نموذج محدد.

ومما لاشك فيه الآن، بعد مرور سنوات طويلة على هذا الكلام، أن حديثها عن البند يدل على انحياز واضح له لا لشىء إلا لكونه عراقى النشأة والتطور ولم يعرف خارج العراق - كما تقول - إلا بعد صدور كتابها عام ١٩٦٢، وكان قد سبقه كتاب لباحث عراقى هو **عبد الكريم الدجيلى** صدر عام ١٩٥٩ لم يوزع خارج العراق. وكأن **نازك الملائكة** تريد أن تقول إن الشعر الحر بنشأته المعاصرة وإرهاصه القديم لم يكن له ظهور إلا فى العراق. وقد سبق أن رأيناها تستبعد أيضا قرب الموشحات من الشعر الحر. وبالطبع لابأس من أن ينحاز الكاتب إلى أرضه وبلده، ولكننى أعتقد أننا بعد أن خطونا خطوات كبيرة وواثقة فى مجال الدرس الأدبى ينبغى أن نستبعد تماما مثل هذه الانحيازات لأن الشعر العربى فى النهاية هو شعر العرب جميعا وقديما لم يكن أحد يطلق أى صفة إقليمية على هذا الأديب أو ذاك. فلم يعرف **المتنبى** مثلا بأنه شاعر عراقى، بل إنه - كما يقول المستعرب الإسبانى **إميليو جارثيا جوميث** - شاعر العرب الأكبر، **وأبو تمام** لا يوصف بأنه سورى.. وهلم جرا. الإقليمية إذن صفة التصقت بالعرب فى تاريخهم

المعاصر فقط. ولابأس بالطبع من أن تعتبر **نازك الملائكة** البند أعظم إرهاص بالشعر، لكنها في الوقت نفسه كان يجب عليها أن تعطى الأشياء الأخرى حقها. وهاهى تستبعد كل قصائد الشعر الحر التى ظهرت قبل عام ١٩٤٧ وتعتبرها مجرد إرهاصات أو نبوءة بقرب ظهور حركة الشعر الحر، وذلك بناء على شروط وضعتها وطبقتها بطريقة غير صحيحة، وخاصة مايتعلق بالشرطين الأول والثانى. وسوف أقدم فيما يلى مثالا واحدا فقط ينقض هذا الاستخدام غير الصحيح لهذين الشرطين، لأن الدراسة فى حد ذاتها سوف تتضمن، بعد ذلك المقدمة التى كتبتها للديوان قبل أن ينشر فى أوائل عام ١٩٤٧، وعنوان هذه المقدمة هو «حطموا عمود الشعر» وهى دعوة صارخة بل ومتطرفة إلى التجديد، على نحو ما سوف نناقشها بالتفصيل فيما بعد. أما عن الجرأة ففيها جرأة شديدة وثقة بالنفس لاحدود لهما، وكأن **لويس عوض** كان يريد أن يستحدث تاريخا جديدا لمصر وللعرب. ولاشك أن شعر **لويس عوض** ودعوته لم يكن لهما صدى يذكر إلا بعد ذلك بسنوات طويلة - كما اعترف بهذا هو نفسه - ولكن ذلك كان له أسباب موضوعية مهمة جدا هى التطرف الواضح فى دعوته إلى تحطيم عمود الشعر، وركاكة الشعر نفسه، ومن ثم لم تأخذ الساحة الأدبية الموضوع على محمل الجد. وعلى أية حال فإن **لويس عوض** مجرد عنصر من العناصر الكثيرة التى اتضح عندها هذا النزوع القوى نحو التجديد، كما سوف نناقش بالتفصيل بعد ذلك. وعندئذ سوف نشير إلى الأصداء التى كانت لهم ولأعمالهم وإلى الاستجابات التى حدثت.

على أننا نريد أن نؤكد هنا بأن كلامنا لاينطوى على أى اتهام **لنازك الملائكة** بأنها كانت تحاول تجاهل كل ماسبق لتؤكد ريادتها للشعر الحر، لأننى أعتقد أنها صادقة فى كل ماقالت، من وجهة نظرها الخاصة، ومن مجمل الظروف المحيطة بها معرفيا ونقديا، وهذا ماأعنيه من الملاحظة الأولى التى ذكرتُها فى بداية هذا البحث عن الدور المهم للجانب التاريخى أو التعاقبى. وهذا الجانب بدا شديد التأثير عند المقارنة بين الكلام المنشور عام ١٩٦٢، والكلام المنشور عام ١٩٧٨، بل إن **نازك الملائكة** وهى تناقش القضية عام ١٩٧٨ بدت قريبة جدا من هذا الطرح الذى نطرحه الآن عندما قالت فى ختام حديثها عن بدايات الشعر الحر: «كذلك أحب أن أثبت، فى ختام هذا الحديث، اعتقادى بأننى لو لم أبدأ حركة الشعر الحر لبدأها بدر **شاكر السياب** يرحمه الله - ولو لم نبدأها أنا وبدر لبدأها شاعر عربى آخر غيرى وغيره، فإن الشعر الحر قد أصبح فى تلك السنين ثمرة ناضجة حلوة على دوحة الشعر العربى بحيث حان قطافها، ولابد من أن يحصدها حاصد ما فى أية بقعة من بقاع الوطن العربى، لأنه قد حان لروض الشعر أن تنبثق فيه سنابل جديدة باهرة تغير النمط الشائع، وتبتدئ عصرا أدبيا جديدا كله حيوية وخصب وانطلاق»(ص ١٧) وهذا فى رأيى هو فصل المقال فى هذه القضية. وقد وصلت إليه **نازك** بحسها المرهف، لاشك فى ذلك، لكنه جاء بعد ركام من التناقضات والتبريرات واللف والدوران. ومن العجيب أن كثيرين أخذوا كلام **نازك** عن تحديد بداية الشعر الحر على أنه بدهية أو مسلمة، ولم ينتبهوا إلى مافى هذا الكلام نفسه من تناقضات وادعاءات وتبريرات لاتثبت أمام التمحيص الدقيق. ونحن بالطبع لانريد هنا أن ننفى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صفة الريادة عن **نازك الملائكة** وغيرها من شعراء العراق، ولكننا فقط نريد أن نضعهم داخل المناخ العام الذى نرى أنه كان يمثل الركيزة الأولى والأساس المتين لنشأة حركة الشعر الحر.

على أن هناك شيئا آخر ينهض دليلا على أن **نازك الملائكة** كانت قريبة من النظرية التى نعرض لها الآن بتوسع وتدقيق وكثير من الحسم عندما كتبت كتابها «قضايا الشعر المعاصر» لتنشره عام ١٩٦٢. وقد تمثل هذا القرب - فى رأينا - فى الفصل الثانى من كتابها المعنون «الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر» (من صفحة ٥٠ إلى صفحة ٦٥). وقد قالت فى مطلع هذا الفصل: «لعل القانون الذى يتحكم فى حركات التجديد عامة هو أنها كلها محاولات لإحداث توازن جديد فى موقف الفرد والأمة بعد أن اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه أن تتخلخل بعض جهاته وتميل. وسرعان مايصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضا، فلا تملك الأمة إلا أن تلبى طائعة وتستسلم لهذا الزائر الذى يطرق الباب ملحا». لكن **نازك** تربط مثل هذا الكلام دائما بظهور حركة الشعر الحر لأول مرة فى العراق، وكأن هذه الحاجة الاجتماعية الملحة كان لابد أن ينبثق عنها نبع مخصوص فى مكان واحد من العالم العربى!. وتخصص **نازك** مساحة لابأس بها (من صفحة ٥٠ إلى صفحة ٥٥ تقريبا) للحديث عن رفض الجمهور العراقى خاصة والعربى عامة لهذه الحركة، وقد سبق أن توقفنا عن الشرط الثالث من الشروط الأربعة التى وضعتها لتحسم على أساسها بداية حركة الشعر الحر وهو أن تستثير الدعوة صدى بعيدا لدى القراء والنقاد فيضجون فورا - سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار - ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة وتناقش **نازك** أفكار المعارضين مستندة، فى الأساس، على فكرة الحرية التى تراها أصعب بكثير من التقييد، لأن الحرية تعنى المسئولية. وهى فى ذلك تذكرنى بشاعر أمريكا اللاتينية **قيصر بابيخو** الذى كتب كثيرا عن القيود المتضمنة فى الشعر الحر(٥) ثم تقول **نازك**: «ولعل الدليل على أن حركة الشعر الحر كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة هو أن محاولات وأدها قد فشلت جميعا، فمازال تيار الشعر الحر يشتد ويتلاطم حتى اضطر مؤتمر الأدباء العرب الثالث فى القاهرة إلى أن يعترف به رسميا ويدخله فى أبحاثه الرئيسية». ثم تشير **نازك** إلى أن العوامل الاجتماعية الموجبة التى جعلت الشعر الحر ينبثق كثيرة، اقتصرت منها على أربعة فقط (وهى فى الواقع خمسة) هى: ١- النزوع إلى الواقع ٢- الحنين إلى الاستقلال ٣- النفور من النموذج ٤- الهرب من التناظر ٥- إيثار المضمون وقد شرحت كل هذه العوامل، وخلصت من كل منها إلى النتيجة التى تأخذ مثالا لها من العامل الأول فقط ونحيل القارئ الكريم إلى الكتاب نفسه. تقول **نازك** عن الإنسان العربى أو الشاعر بصفة خاصة فى نزوعه إلى الواقع: لقد وجد فى الشعر الحر مهربا من هذا الجو المثقل بالجوارى والحرير وأشعة مصباح علاء الدين، وهو يطلب الواقعية حتى إذا كانت قاسية خشنة فيمد يديه ليلمس الحقيقة ولو أدمتها» (ص٥٧).

وهكذا نرى أن نازك الملائكة اقتربت بحسها المرهف من الطرح الذى نقول به الآن، وسوف نفصله ونؤكد عليه

بالبراهين فى الصفحات التالية، من أن حركة الشعر الحر كانت مجموعة من المراحل، اندلحت فى كل أنحاء الوطن العربى، وسارت بتؤدة وتمهل حتى جاءت لحظة الانفجار النهائية، التى امتدت لتشمل الوطن العربى برمته. ولايمكن أن يحسب هذا الامتداد على طريقة المسابقات الرياضية بالسبق خطوة أو خطوتين أو شهرا أو شهرين أو سنة أو سنتين لأن شئون الأدب مختلفة كل الاختلاف عن شئون المسابقات الرياضية فالرياضة البدنية لا بد فيها من تحديد الفائز الأول ثم الثانى ثم الثالث.. إلخ وإلا انتفى الهدف من قيام هذه المسابقات، أما الأدب والفكر والثقافة فهى أمور عامة يسهم فيها أصحاب الوسط بما لديهم من أفكار وآراء وإبداعات لتنفجر فى النهاية عن حركة شاملة تهز هذا الوسط بأسره وربما المجتمع كله، وهذا ماحدث لحركة الشعر الحر، وكل حركة جديدة ومؤثرة فى مجالات الآداب والفنون وحتى العلم والثقافة بشكل عام. ولولا أن **نازك الملائكة** حصرت نفسها فى إطار إقليمى ضيق لجاءت بأفكار مهمة فى هذا الشأن.

وعلى أية حال يكفى أنها اجتهدت وأبدعت فى إطار زمنى وتاريخى محدد، لكى تأتى الأجيال التالية وتناقش القضية فى إطار ماستجد من إنجازات فى المجالات النظرية والتطبيقية. وهذا ماحدث.

آراء وأقوال تالية

أشرت من قبل إلى أن الأبحاث لم تتوقف بشأن هذه القضية، لكن هذه الأبحاث - على الأقل ما وقع منها تحت يدى - تناولتها فى غالب الأحيان بصورة عابرة، أو فى إطار قضايا أخرى. ولعل الجديد فيما أقدمه الآن هو أنى أركز عليها، وأحاول دراستها ضمن رؤية شاملة، خاصة وأنها ليست من القضايا السهلة، لأنها محاطة بصعوبات كثيرة، وعوامل متداخلة سواء من داخل النصوص أو خارجها. ويكفى أن يجد الباحث فى بعض الأحيان أعذاراً لهذا الكاتب أو ذاك تتناقض مع طروحات أخرى له فى نفس المجال. ولنلجأ مرة أخرى إلى **نازك الملائكة** لنرى أنها إلى جانب ماأوردته من تبريرات فى كتابها «قضايا الشعر المعاصر» للتأكيد على ريادتها للشعر الحر، تحكى فى بعض ماكتبته عن سيرة حياتها وتكوينها الثقافى كيف كتبت قصيدة الكوليرا، وكيف كانت واثقة من أن قصيدتها هذه ستغير خريطة الشعر العربى، مضيفة بأنها حتى ذلك الحين لم تكن قد قرأت تجارب محمد **فريد أبو حديد** الشعرية المرسلة التى بدأها فى عام ١٩١٥، ولا مسرحياته أو فلسفته حول هذا اللون من الشعر، ولم تكن قد قرأت تجارب على **أحمد باكثير** فى مسرحيته «إخناتون» وترجمته لـ «روميو وجولييت»، ولا محاولات **أبى شادى** وغيره من أعضاء جماعة أبوللو، فضلا عن محاولات **الزهاوى وعبد الرحمن شكرى** وغيرهما(٦) وبذلك يبدو نفى العلم بهذه الأشياء أساسا من الأسس المهمة التى استندت إليها فى قولها إن حركة الشعر الحر فى العالم العربى بدأت على يديها فى العراق عام ١٩٤٧، ومعروف أن نفى العلم بالشىء لايمكن أبدا أن ينهض دليلا على إثبات واقع ما، وإلا لأصبح الناس جميعا أسرى لهذا الوهم.

ولعل من أهم الأبحاث التى ناقشت قضية ريادة الشعر الحر الباب الرابع من كتاب الدكتور **نذير العظمة** «مدخل إلى الشعر العربى الحديث - دراسة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نقدية» الصادر عن النادى الأدبى الثقافى بجدة فى ٢٥ شعبان ١٤٠٨هـ الموافق ١٢ أبريل ١٩٨٨م. وهذا الباب عنوانه «ريادة الشعر الحر» ويقع فى حوالى أربعين صفحة من القطع الصغير. وقد بدأ المؤلف بالإشارة إلى ضرورة البحث العلمى للظواهر، لا فى العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية فحسب بل فى علوم الأدب ومعارفه المتنوعة. ثم ذكر أن الظواهر الأدبية كثيرا ماتخضع للمزايدات والتفسيرات الشخصية أو الفهم المذهبى والمتحيز، وكثيرا ماتدخل إلى جانب العواطف الشخصية العواطف الإقليمية فتزيد الطن بلة وتضفى على الحقيقة ماليس منها. ويمثل لذلك بظاهرة الشعر الحر، وكيف ادعت **نازك الملائكة** لنفسها إبداع هذه الظاهرة بعد أن تأسست واستقرت وأصبحت تيارا. بعد ذلك قدم تقويما سريعا فى هذا الإطار لبعض الكتب النقدية عن الشعر الحر وهى تحديدا: كتاب **غالى شكرى** «شعرنا الحديث إلى أين؟» الذى قال عنه إنه لم يهتم بمصطلح النشأة والريادة، بل سارع، فى استقراء سريع، إلى تضمين الاتجاهات الشعرية وفهمها فهما نقديا مختزلا الكتاب الثانى هو «قضية الشعر الجديد» للدكتور **محمد النويهى**، وهو ـ فى رأى د. **نذير العظمة** ـ ينصف شعراء مصر الذين تجاهلتهم **نازك**، ويمس مؤثرات **ت. س. إليوت** فى الحركة الشعرية الحديثة ماسًا ظاهرة الشعر الحر ونشأتها مسًا رقيقا. والكتاب الثالث هو «الشعر العربى المعاصر» للدكتور **عز الدين إسماعيل** وهو ـ كما يقول الدكتور **نذير** ـ يهتم بالبنية والصورة والرمز فى سياق اصطناعى لايراعى الصورة التاريخية لنشأة الحركة وظروفها. ثم يقول الدكتور **نذير**: «ما من دراسة واحدة تقدم للقارئ تاريخا فى الزمان والمكان والسياق الحضارى، ويوضح حقائق الحركة الشعرية الحديثة، وتطور مفهوم التجديد على ساحة الوطن الشعرى والشعراء الذين أرسوا قواعد هذه الحركة الأولية» (ص١٤١). والدكتور **نذير العظمة** شاعر سورى يعد أحد المؤسسين لتجمع مجلة «شعر» إلى جانب **يوسف الخال وادونيس وخليل حاوى** ـ كما ذكر ذلك **كمال خير بك** فى كتابه «حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر» صفحة ٦٥ ـ وهو ناقد وأستاذ جامعى يعمل منذ منتصف الثمانينيات الميلادية تقريبا وإلى الآن أستاذًا للأدب العربى الحديث بكلية الآداب ـ جامعة الملك سعود بالرياض. ومايهمنا من كلامه فى دراسته المذكورة هو الفقرة التالية التى تقول: «إن صورة الإنجازات المبكرة لحركة الشعر الحديث لاتزال بحاجة إلى جلاء من الوجهة التاريخية. ولو فعلنا ذلك لأيقنًا أن نشوء حركة الشعر الحر لم يكن استعارة آلية من الغرب كما يذهب إليه خصوم الظاهرة والحركة ككل، كما لم يكن إنجازا فرديا كما يذهب إليه كثير من رواد هذه الحركة والمشتركين بها ومشايعيهم من رواد الشعر والنقد. لم يكن عملا فرديا بقدر ماكان تعبيرا عن حركة كيانية استشعرتها الأجيال العربية الشعرية على اختلاف المنشأ، فساهم كل جيل حسب علمه وموهبته بإرساء القواعد المناسبة، ووضع حجارة الأساس». (ص١٤١ ـ ١٤٢).

ولكن **نذير العظمة** الذى حذر من خطورة القول بالإنجاز الفردى وقع هو نفسه فيما حذر منه. فقد وجدناه يدافع بقوة عن **على أحمد باكثير** باعتباره الرائد الحقيقى لحركة الشعر الحر فى ترجمته لمسرحية

روميو وجولييت، وفى مسرحيته «إخناتون ونفرتيتى» ويخلص **نذير العظمة** بعد مناقشة موسعة لهذين العملين خاصة فيما يتعلق بالجانب العروضى إلى القول: «إذن فريادة النظام الجديد فى بنيته الإيقاعية المولدة لحركة الشعر الحر لم تكن لشعراء العراق أو مصر أو الشام بل لشاعر من حضرموت» (ص ١٤٨). ويمضى **نذير العظمة** فى مناقشاته للعملين المذكورين، ويتساءل أثناء ذلك: «أو يكون مصادفة أن تكتب **نازك الملائكة** أولى قصائدها فى الشعر الجديد الذى سمته بالشعر الحر، وهى قصيدة «الكوليرا» على الوزن نفسه الذى أطلقه **على أحمد باكثير** فى ترجماته الشعرية وإبداعاته على حد سواء؟ (ص ١٥٧)، ثم يختم كلامه عن **باكثير** بقوله: «وهكذا فإن الشاهد التاريخى والزمنى لايدعم وحده ريادة **باكثير** التى بدأت بترجمة «روميو وجولييت» وانتهت بتأليف مسرحية «إخناتون ونفرتيتى»، بل إن اعتراف **السياب** مباشرة **ولويس عوض** مداورة والأعمال المسرحية الشعرية التى استمرت على **نهج باكثير** كلها تدفع بريادته إلى المقدمة (ص١٥٩).

وهكذا بدلا من أن تكون **نازك الملائكة** هى رائدة الشعر الحر يليها **بدر شاكر السياب** ثم شعراء العراق نجد طرحا فرديا آخر يؤكد أن رائد الشعر الحر هو الشاعر الحضرمى (المصرى بالطبع حياة وإبداعا وإن لم يذكر ذلك **نذير العظمة**) **على أحمد باكثير** - ثم يخصص **نذير العظمة** الصفحات الباقية من بحثه (من صفحة ١٦٠ إلى صفحة ١٧٧) لما أسماه «بدايات أولى للشعر الحر» وهو يسميها «إرهاصات» تتحسس الظاهرة ولاتضع يدها على المبدأ. ومن العجيب أن المؤلف يدلل بهذه الإرهاصات على أن ظاهرة الشعر الجديد كانت ظاهرة فنية اجتماعية بررتها متغيرات الأوضاع العربية فى السياسة والفكر والاقتصاد، ولم تكن كشفا فرديا كما تزعم **نازك** (ص١٦٠)، وينسى - ربما فى خضم الانشغال بالبحث - أنه هو نفسه يقول بكشف فردى، ويعتبر كل ماجاء قبل ذلك مجرد إرهاصات، وهذا ماقالته **نازك** أيضا فى مقدمة الطبعة الخامسة لكتابها عندما علمت بوجود تجارب للشعر الحر سابقة عليها وعلى شعراء العراق. والإرهاصات التى تناولها الدكتور **نذير العظمة** هى: **محمد عبد القادر المازنى** فى قصيدة «لم أكلمه..» ويعلق المؤلف على قصيدة **المازنى** قائلا: «لكن هذا الإرهاص المبكر **للمازنى** لم يؤثر فى حركة الشعر الحديث فعليا كما أثر **باكثير فى السياب** وغيره شعريا إلى باقى شعراء جيله» (ص ١٦٢). وهذا الكلام - كما هو واضح - انطباعى خالص لأنه لايقوم على أى دليل فكرى أو مادى، ومن ثم يتناقض مع الدعوة إلى التزام المنهج العلمى التى دعا إليها المؤلف فى بداية بحثه. الإرهاص الثانى هو **محمود حسن إسماعيل** فى قصيدته «مأتم الطبيعة». الإرهاص الثالث الشاعر السورى **بديع حقى** فى قصيدة رأينا **نازك الملائكة** من قبل تتحدث عنها. الإرهاص الرابع **لويس عوض** فى ديوانه «بلوتولاند». ونلاحظ أن **نذير العظمة** لايهتم بموقع **لويس عوض** فى حركة الشعر الحر بقدر مايهتم باستخدامه للأسطورة اليونانية وابتعاده عن التراث العربى. ولاشك أن هذا - فى رأينا - يعد تشتيتا للبحث الذى كنا نتمنى أن يخصصه لقضية «ريادة الشعر الحر» كما هو العنوان. وعلى كل حال فإنه مما يحسب **لنذير العظمة** فى هذا البحث أنه حاول التركيز على

القضية فى حد ذاتها، كما حاول الالتزام بمنهج علمى تاريخى. ولكن يبدو أن البعد بصورة كلية عن التحيزات ليس مسألة سهلة، لأن المرء قد يجد نفسه، أو يجده الآخرون، مندفعا إلى ذلك اندفاعا، ربما دون أن يشعر. ولعل أمثلة من هذا القبيل هى التى جعلت مفكرا وناقدا متميزا مثل **هانز - جورج جادامر** Hans _ Gearg Gadegger تلميذ الفيلسوف الوجودى **مارتن هيدجر** Martin Heidegger يعتمد على التحيز بوصفه قيمة إيجابية، ولاشك أن هذا الاعتماد كان بمثابة صدمة للقراء الليبراليين. وقد قرر **جادامر** «أن تحيزات المرء ومفاهيمه المسبقة تشكل ركنا أساسيا فى كل موقف تفسيرى. وعلى هذا فإن تاريخية المفسر لاتشكل حاجزا دون الفهم. والتفكير التفسيرى الصحيح ينبغى له أن يأخذ فى الحسبان تاريخيته الخاصة. ولا يكون التفسير تفسيرا سليما إلا عندما يبين حقيقة فاعلية التاريخ خلال الفهم نفسه. ويسمى **جادامر** هذا النمط من التفسير «التاريخ العملى»، وهو يمتزج امتزاجا حميما بإدراكنا»(٧)

أحكام ونقيضها

ومن الظواهر التى قابلتنى أثناء بحثى عن بدايات الشعر الحر ظاهرة ينبغى أن أتناولها بإيجاز فى هذا المدخل لما لها من دلالات مهمة على صعيد مناقشة هذه القضية. وتتمثل هذه الظاهرة فى التناقض الواضح فى إطلاق الأحكام بين مؤلف وآخر. والتناقض فى هذا الشأن ظاهرة طبيعية خاصة فى حالة وجود فارق زمنى غير قليل بين هذا المؤلف وذاك. وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى ماأكدناه من قبل بخصوص الدور المهم لما يسمى بالجانب الدياكرونى (التعاقبى أو التاريخى). وسوف نمثل للأحكام ونقيضها بكتابين هما: «الشعر العربى المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» لأستاذنا الدكتور **عز الدين إسماعيل**، وهو كتاب يعود إلى فترة متقدمة من ظهور حركة الشعر الحر (أوائل الستينيات تقريبا)، ومن ثم نجد الباحث يهتم فيه بصفة أساسية بالدفاع عن هذه الحركة وإبراز خصائصها، ولم يكن المناخ فى ذلك الوقت يسمح بالتركيز على قضية النشأة. ولعل هذا هو السبب الأول فى لجوء الدكتور **عز الدين** إلى أحكام قاطعة وحاسمة تنفى صفة الريادة عن كل المدارس السابقة على حركة الشعر الحر، وإن لم تنف التواصل. فقد قال عن جماعة أبوللو: «إن الابتداعيين لم يحطموا إطار القصيدة القديم، أو هم لم يبتدعوا إطارا جديدا لها. وكل ماأحدثوه فى هذا الصدد لايخرج عن أن يكون تنويعات داخل هذا الإطار، ولاينكرها هذا الإطار نفسه، وترشح لها محاولات سابقة فى تراثنا الشعرى» (صفحة ٢١ من الطبعة الثالثة - دار الفكر العربى بالقاهرة). وللدكتور **عز** رأى غريب فى **البارودى** ومدرسته إذ يقول: «لانستطيع أن نقول إن مدرسة البارودى، قد فجرت أى طاقة روحية أو فكرية فى التراث الشعرى العربى، وإنما هى قد أعادت النبض لهذا التراث فى نفوس الناس. ومن ثم فإن ارتباطها بالتراث كان ارتباطا سطحيا أو شكليا.. إلخ» (ص ٢٣). وله رأى مشابه فى **شوقى** ومدرسته لأن مافعله **شوقى** فى أروع قصائده يمثل لنا أرقى مستوى وصل إليه الشعر العربى فى صورته التقليدية، وعلى هذا لانستطيع أن نقول إن هذه المدرسة طورت الشعر العربى بالمعنى الحقيقى للتطوير. (ص٤٤) بل إن التغييرات التى استحدثها **أبو**

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

نـواس كذلك لم تكن دعوة إلى تطوير جوهرى للشعر أو القصيدة، لأنها كانت تستبدل بتقليد تقليدا آخر موازيا (ص٤٤). أمـا **المتنبى** الذى لم يتحر فى قصائده البدء بالنسيب كما كان التقليد بين الشعراء فقد انتهى وانتهت ثورته وظلت القصيدة العربية هى القصيدة العربية بكل مـيـراثـهـا وتقـاليـدهـا الفنيـة.. إلخ (ص ٤٤ - ٤٥). لكن مدرسة الديوان أحدثت تعديلا جوهريا فى مفهوم الشعر، حيث تحـرت أن تقدم بشعرها حصيلة شعورية تبرز معاناة الإنسان للحياة، ويسندها عقل حصيف، وذكاء لماح. أما الإطار الشعرى فلم ينل من هذه المدرسة تغييرا جوهريا.. إلخ (ص ٤٥). والمهجريون قاموا بتعديل يشبه ما أحدثته مدرسة الديوان. ويختم الدكتور عـز الدين كـلامـه عن كل هذه المدارس بالفقـرة التـاليـة: «إن تلك المحاولات التجديدية للإطار الموسيقى فى الشعر العربى لاتختلف فى كثير عن تلك المحاولات الشكلية التى حاولها أمـثـال **أبى نـواس والمتنبى**، والتى لم يقدر لها أن تحدث فى الشعر العربى حدثا له خطورته، وإنما انتهى أمرها بانتهـاء أصحـابها. ذلك أنها محـاولات جزئية وسطحية ماتزال تخضع فى صميمها للإطار التقليدى المستقـر فى ضـمـائر الشـعـراء والناس على السـواء» (ص٦٢).

وهذه الكلمات والأحكام تنم، بلا شك، عن حماسة بالغة من جانب الدكتور **عز الدين إسماعيل** لقضية الشعر الحر فى حد ذاتها، ولذلك نراه بعد ذلك مباشرة يكتب عن الشكل الموسيقى للشعر الجديد قائلا «إنه فى خلال الخمسة عشر عاما الأخيرة (من ١٩٤٧ إلى ١٩٦٢ تقريبا) كان الإحساس بالحاجة إلى التغيير فى الإطار الشعرى قد نضج وبلغ ذروته... كان تشكيلا جديدا كل الجدة للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى، أو من حـيث الإطار والمحـتـوى» (ص ٦٢). وهذه الحـمـاسـة الشديدة مبررة ومنطقية فى وقت كان يتعرض فيه الشعر الحر لمعاول هدم قوية ومؤثرة من جانب المعارضين له. ومن ثم فـإن منطق الدفـاع عنه كـان لابد أن يأخـذ هذا المنحى. أما بعد ذلك بسنوات، وقد خفت حدة الصدام أو تلاشت، فقد بات من اللازم مناقشة الظواهر فى كثير من الهـدوء والتـأنى. وسـوف نـأخـذ مـثـلا لذلك من كـتـاب «موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو» للدكتور **سـيـد البـحـراوى**، وهو ينسب لجيل السبعينيات النقدى إن صح أن نطلق عليهم هذه التسمية. صدر الكتاب عن دار المعـارف عـام ١٩٨٦ (الطبـعـة الأولى). وقـد خـصـص المؤلف فـصـلا بكامله هو الفـصل الثـالث والأخـيـر من الكتـاب (من صـفـحـة ١٥١ إلى صـفـحـة ٢٢٣) لدراسة الشكل الجديد عند شعراء أبوللو، متوقفا بالتفصيل عند القصائد الحرة لأعضاء هذه المدرسة حتى انتهى إلى النتيجة التالية وهى: «إن التقنيات التى قدمها شـعـراء أبوللو لشكل الشـعـر الحـر نزعم أنهـا لاتخـتـلف عن التقنيات التى قامت عليها الحركة الجديدة سنة ١٩٤٧، بل ربما كـان لدى بعض شـعـراء أبوللو إمكانات أكـثـر كإمكانيـة المزج بين الأوزان التى لم يسـتـغلهـا شـعـراء الحركة الجديدة إلا بعد فترة من بدايتهم. ولكن علينا أن نضع حجم شعراء أبوللو الناضج من الشعر الحر (ثلاث قصائد) فى مواجهة الحس الموسيقى التقليدى المستقر فى وجـدانات الواقع المصـرى والعـربى لمدة تزيد على الأربعة عشر قرنا من الزمان» (ص ٢٢٠). وهكذا يكون الدكـتـور **سـيـد البـحـراوى**، من خـلال تحليـلات مـسـتـفيـضـة، وبحث دءوب قد عثر على ثلاث قـصـائد

لشعراء أبوللو تستحق بجدارة أن تنسب إلى الشعر الحر، إضافة إلى محاولاتهم الأخرى والكثيرة في هذا المضمار. وإذا كانت قضية الريادة ليست هي القضية الأساسية في بحث **الدكتور البحراوي** فإننا سوف نستفيد منه عندما نكتب بالتفصيل عن ريادة جماعة أبوللو لحركة الشعر الحر، ضمن جماعات ومدارس أخرى نرى أنها مهدت الطريق تماما لما نسميه. بحالة الانفجار النهائية في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات. وهي حركة - كما أسلفت - انداحت وتدافعت واضطربت في أنحاء العالم العربي، ومن ثم لايصح، في مجال البحث العلمي للظاهرة أن نقول إن هذا الشاعر أو ذاك سبق بشهر أو شهرين أو عام أو عامين، لأن التربة، من جميع النواحي، كانت مهيأة لاستقبال ذلك الغرس. وهذه التهيئة - كما سوف نرى - استمرت لسنوات طويلة، منذ بدايات القرن تقريبا حتى أواخر الأربعينيات. وإذا كنا لانعتد بما أحدثته حملة **العقاد والمازني** على أمير الشعراء **أحمد شوقي** من تغيير للمفاهيم، ووضع بذور جديدة، ولفت الأنظار إلى أن شيئا ما لابد أن يتغير بماذا نعتد؟! وإذا كنا لانقيم شأنا لمحاولات التجديد القوية عند الشعراء الابتداعيين فما جدوى البحث العلمي لأي ظاهرة من الظواهر؟ وإذا كانت دعوة **لويس عوض** المتطرفة إلى التجديد وتطبيقه لها حتى في صورة مشوهة لاتطرف لنا جفنا فبماذا ننفعل؟! إن الحركات التجديدية الكبرى في التاريخ لاتأتي أبدا خبط عشواء، وهي مثل الثمرة لاتسقط إلا إذا نضجت. ولهذا كان الشاعر الإسباني **خوان رامون خمينيث** (نوبل في الآداب ١٩٥٦) يرى أن حركة الحداثة (التي كان معظم النقاد في إسبانيا يحسبون لها مدة خمسة عشر عاما تقريبا) هي عصر بأكمله مثل عصر النهضة، «ونحن - هكذا يقول - ننسب لهذه الحركة مثلما كان كتاب عصر النهضة ينسبون له، سواء أردنا ذلك أم أبيناه»(٨)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) انظر كتابنا «الخطاب والقارئ» نظريات التلقي وتحليل الخطاب ومابعد الحداثة، كتاب الرياض العدد ٣٠ يونيو ١٩٩٦، ص ١٧ - ١٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٣

(٣) نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي، دار العلم للملايين (بيروت) الطبعة السابعة، نيسان (أبريل) ١٩٨٣، صفحة ٣٥.

(٤) انظر المرجع السابق، من ص ٣٥ إلى ص ٤٠

(٥) انظر في ذلك دراسة لنا عنه تحت عنوان «قيصر باييخو وحرية الكلمة الشاعرة» ضمن كتابنا «قراءات في أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٢١١ - ٢٢١.

(٦) انظر د. محمد عبد المنعم خاطر، دراسة في شعر نازك الملائكة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٦ - ١٧.

(٧) انظر روبرت هولب،، نظرية التلقي، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى ١٩٩٤ ص ١٢٣.

(٨) انظر كتابنا «رائد الشعر الإسباني الحديث - خوان رامون خمينيث»، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٥٠.

فى الغرفة ذات صباح .. وحدى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١

أنا الفتى العجوزُ لستُ جَوْرباً

وأنت لستَ قارِباً ينْسَلُّ أو أفعى

دعنا إذاً نجرب العواءَ مرّةً معاً

قد يُرْبكُ العواءُ هولاكو

أو يقلق المُبَجَّلين استغرقوا فى النوم

والقذائفَ التى تظنّنا رماداً

أنا الفتى العجوزُ لم أزل وحيداً

قصائدى لم تُشْبع الجوعى
وصيحتى لم توقظ الغافى
وأنتَ لم تزل كما أظنُّ أحداً
فهل أُعِدّ قهوةً لاثْنَينِ
أم أقول للتى أُحبّها وداعاً؟
لم أستطع تذكُّرَ الآتى
لم أستطع إفراغَ رأسى ظل مثل بيضةٍ
لم أستطع إشعال ثورةٍ صغيرةٍ
فى الشارع الخلفىّ
أو أمام غرفتى
لم أستطعْ إنْجابَ من يُشْبِهنى
فى الشارع الأولادُ يُشْبهون هولاكو
فى الشارع الأولادُ يرْطنون مثلهُ
ويضحكون كُلّما حَدَّثْتُهم عن وطنى
أظنّنى كبرتُ
لم يكن جِسْمى مُعَبّاً بالرملِ هكذا
وشارع التحرير لم يكن طويلاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أظنّنى أصبحت دَقّةً قديمةً كالنيلِ
لم تَعُد تَهُزّ لى ذيولَها الكلابُ
والرصيف فجأةً علا
هل أستطيع السَّيْرَ فى الميدان هاتِفاً جَلا . . جَلا؟
الناسُ ليسوا الناس
والهواءُ خَشَبٌ مُغَيِّبٌ للصوتِ
والمرايا لم تعد مرايا
بِحاجةٍ أنا لبدْلةٍ جديدةٍ أو لُغَةٍ أخرى
بِحاجةٍ لشارعٍ يُحِبّنى كما يحبّ الباصَ
أو مدينةٍ تُبَجِّل الأحياء مثلما
تُبَجّل الموتى
أُقِرُّ لم أعد مفيداً
أُقِرّ لم أعدْ أُمَغْنِط الهواءَ مثل ساحرٍ
أُقِرّ لم أعدْ أخيف هدهداً
ولم أعدْ أُخْفى فى دَفْترى مُعْجِزَةً
أُقِرّ لم تَعُد بلادى طيِّبَةً جداً
ولم أعدْ أسبّ دومًا كلما انكفأتُ

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.co

أو نَسيت فوق مَقْعدٍ جريدتى
أُقرّ لم أعد أضيف للصحراء لون العُشْب
أو أرى جَديدَها جديداً
بحاجةٍ أنا لصاحبٍ بصوتِه يرُجُّ
هكذا . . .
وهكذا . . .
جارى بلا ماضٍ
وجارتى تفضل البِيتْزا
لم يبق إلاّ أنت
أَعْنى أنتَ
هل تَخْشى أيضاً وحيد القرن؟

٢

لم أرهم
ولا أعرف حتى عناوينَهم
الذين ولدوا فى نهاية الأسبوع
والذين حَبَوا قبل عيد الأم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا أعرف الذين يُطاردون الحمامَ خلف الأقصر
ولا الذين يبيعون العرائسَ فى شوارع طنطا
ولا الذين يحلمون بالهجرةِ إلى أمريكا
ألم أقل لكم لم أزل وحيداً
ومُهْمَلاً للغاية؟

٣

فى الغرفة ذات صباحٍ وحدى
فى الغرفة والدولابُ هو الدولابُ
وصوت الباص بعيدٌ
هل ستُتَلْفِن أنثى فى السابعة لكى تَتَنَهَّد كالمعتادِ
وتحشو رأسى بخيالاتٍ؟
لم تَصْحُ فتاةُ الإعلاناتِ
ولم يمنحنى الباصُ دقائقَ أبحث عن أثواب الغَطْسِ
فتاةُ الإعلانات ستَقْفِزُ بعد قليلٍ
فى الموسيقى
والجيران على دَرَجات السُّلَّم سيسبّونَ
ويخْتَرِعونَ الحربَ تماماً كالضُّباطِ
سأغسل وجهى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأفكر بالحيتان وسمك التونةِ
أو بالسفن الغرقى
قد أشتم سور المترو
أو أسَدَى قصر النيلِ
فقط لأُبَرْهِنَ أنّى حُرٌّ كالإعصارِ
وأنىَّ كالإعصارِ أفضّل أن أنتظرَ هنا فى البيتِ
فتاة الإعلانات ستعبر أفقاً
لتحُطَّ أمامى كيسَ بطاطِسَ ضخماً
وبِطَعْمِ اللحم
فتاةُ الإعلانات
لأنىَّ لا أخترعَ الحربَ ولا أتهوَّرَ حين أنامُ
فأحلم بعصافير تُغَنّى
أو بهاءٍ أنقى

٤

لم يبق إلاّ نحن والماضى
مرّ القطارُ والمسافرون غادروا
والسيد المذيعُ لم يزل يُحْصى مآثر العقيدِ
أو يقول للأولادِ لم تزل جمالُنا جميلةً

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

وأرضُنا أميرةَ الأراضى
بحاجةٍ نحن إلى العواصف المدمِّره
بحاجةٍ للنار والحراره
وللقذائف التى تُطارِد الأطفال فى بغدادَ
والبصره
فقط لكى نقولَ لم نزل هنا
ولم نَزَل كغيرِنا نُحِسُّ . . لم نَغِبْ تماماً
وأننا رغم الدخانِ والهوانِ والعمى
نجلس فى المقهى
مُسلِّحين دائماً بآخرِ الكلامِ
أو غافينَ كالحجاره.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليس على سلوى حرج

لم انتبه إليه أول الأمر، راسى محشو بالضياع، تباغتنى الأرقام المثبتة على قطع المعروضات، وإذ صدمنى وجهه أكثر من مرة أمام واجهات المحلات ، تيقنت أنه يتبعنى، سقط ظله على الزجاج الصقيل، حاولت التعرف على تفاصيل وجهه، وما إن اقترب حتى تظاهرت باللامبالاة، يجب أن أقوده بكل حذر إلى المحلات الكبيرة، لابد أن أبدأ من الأشياء الثمينة ، هكذا قالت لى أختى «سلوى» وحذرتنى من التردد، وإلا...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمام متجر كبير أقف الآن ، أمسح بعينى المعروضات خلف الزجاج ، أقراط ، أساور مطعمة بأحجار كريمة، قلائد فضية ، مشابك شعر ، جوارب بماركات عالمية، ميداليات فضية وأخرى ذهبية، خواتم ، بروجات، أسترق النظر إليه ، يخفق قلبى ، أقيس المسافة بينه وبينى ، يدنو منى، تهاجمنى رائحة فمه المخمور، يهمس بكلام لم أتبينه وسط نداءات الباعة وأحاديث المارة، أقرأ عبارة بخط ردئ «جناح خاص بالألبسة المستوردة والعطور فى الطابق الأسفل».. سلالم حلزونية تقود إلى قاعة واسعة، تتناسق فيها المعروضات داخل فترينات مستطيلة بمرايا متعددة الزوايا، غرفة للقياس، صاحب المحل رجل بدين يجلس خلف مكتبه، يداعب كلبًا سلوقيًا تتدلى من رقبته سلسلة ذهبية ، موسيقى هادئه، هادئة جدًا تنبعث من جهاز التسجيل، ثمة امرأة شقراء أنيقة تقلب النظر فى صف العطور، وأخرى تساوم البائع على حقيبة من جلد الأفاعى .. أقف أمام تشكيلة القمصان الحريرية ، يقترب منى، أكاد أسمع لهاثه، تضع البائعة مجموعة من القمصان أمامى ، أتظاهر بقراءة ماركاتها ، يفاجئنى صوته:

ـ كلها تناسبك، فقط اختارى المقاس.

يخفق قلبى بعنف، إنها صعوبة الخطوة الأولى فى أيما تجربة، أسرع إلى فترينه أخرى، أتشاغل بالنظر إلى مستحضرات التجميل، ظلال الجفون، ماسكارا، كريمات للعناية بالبشرة واليدين، معطر الجسم ، اقنعة لتنظيف البشرة، تشكيلة من أحمر الشفاه، طلاء الأظافر.

تدخل امرأة مع طفلتها، تتجول بين المعروضات، تصرخ الطفلة إذ ترى الكلب السلوقى:

ـ أريد الكلب.

ـ بكم هذا؟ سألت الأم.

رد صاحب المحل :

ـ ليس للبيع.

عينا الطفلة تتشبثان بالكلب، وتواصل إصرارها، فتسحبها المرأة باتجاه السلم الحلزونى غير عابئة بصراخها.. أنظر إلى الكلب الثانى، يكاد يلتصق بى، أعجز عن فصل الشبه بين الكلبين، أقرر الهرب ، ينهرنى صوت «سلوى » أختى:

ـ كلهم كلاب، الشاطر من يقود السلسلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أخطو بضع خطوات فيتبعنى ، صاحب المحل يعد النقود، المرأة الشقراء تحمل مقتنياتها وتصعد السلم:

ـ لاتفكرى بالثمن ، المال اخترعوه من أجل هذا الجمال.

أقول مع نفسى:

ـ كلب ويجيد الكلام الحلو.

المعروضات التالية، خاصة بحمالات الصدر، إنه يلتصق بى تماماً، ترتبك وقفتى ، يشير إلى السوتيان الشفاف، ينقل عينيه بين صدرى والسوتيان كأنه يقيس.. يخرج الكلام من عينيه المحمرتين متحشرجًا وحشيًا:

ـ مضبوط.

مازلت فى أول الشوط ، لايمكن نزع الحياء كله مرة واحدة، أحاول الهرب ثانية ، تترامى «سلوى» على كرسيها المتحرك، يصفعنى صوتها:

ـ ليس ثمة ما لايباع، إنه زمن البيع، وهم متخمون بالمال والذهب، لاتتركينا نموت جوعًا بسبب غبائك، العملية ـ ببساطة ـ تشبه صيد السمك، المهم كيف نقود السمكة إلى الطعم .

حينما كنا صغيرتين، أنا وسلوى ، كانت هوايتنا صيد السمك، نجلس على حافة الصخور العريضة ، ترمى كل واحدة سنارتها، أراقب بصبر ورتابة حركة الخيط، بينما تسحب سلوى خيطها بخفة ورشاقة، فتتلاصف السمكة تحت أشعة الشمس، وإذ نعود بعد ساعتين او اكثر، تكون «سلوى» قد اصطادت كمية كبيرة من السمك الصغير ، بينما لايتعدى صيدى سوى سمكة ، لكنها ـ دائمًا ـ سمكة كبيرة.

ـ سأشترى لك المحل إن شئت ، ما الذى يمنعك من التمتع بهذه الأشياء كلها؟ تذكرى أن الحياة ستنتهى على حين غفلة.

صوت «سميرة سعيد» ينبعث من جهاز التسجيل (ونصبح ذكريات، مجرد ذكريات) معروضات العطور تواجهنى ، كارتييه ، مدام روشا ، كريستيان ديور، بويزن، چارلى..

ـ مدام روشا ، عطر المرأة العصرية.

إنه يردد ببلاهة ما تقذفه الإعلانات التليفزيونية .. تدخل فتاتان، يسبقهما وقع أحذيتهما على السلم .. اصوب نظرى نحو الفساتين كأننى أختار أيهما الأحلى..

ـ الأحمر المزهر، أم هذا الأصفر المقلم؟ الأخضر انيق جدًا.. لدى مقترح، خذى الألوان كلها.

ـ الأسعار نار.

تقول إحدى الفتاتين وتسحب صديقتها إلى الأعلى.. يهمس لى:

ـ الجيب عامر، وسيارتى تحت تصرفك.. شبح.

شبح؟ وأنا أركض ـ بملابس رثة ـ خلف حافلات نقل الركاب، أنحشر وسط التبغ والسعال والروائح الكريهة للوصول إلى دائرة متخمة بشكاوى الناس وعذاباتهم؟

تصرخ سلوى بلوعة:

ـ ما الذى تنتظرين؟ ثلاثون عامًا من الفقر والجحيم، أم اتعبها ضغط الدم هبوطاً وصعودًا حتى غادرت الحياة، ثلاثة أخوة أكبرهم دخل «الإصلاحية» واثنان تركا المدرسة للبيع فى الطرقات، آه لو لم يقعدنى المرض، لوكنت أمتلك...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتسقط فى حرقة البكاء.

لم نكن نسأل من أين تأتى النقود، فقد كانت «سلوى» هى التى تتكفل بكل شىء، لم أدرك وقتها ذلك الحزن الكثيف الذى يجتاح أمى فى الأماسى، وحين تدخل سلوى ترمقها أمى بنظرة تذيبها قبلات سلوى وضحكاتها، يقفز أخوتى نحو أكياس الطعام والهدايا.. وإذ أجد نفسى مجبرة على السؤال تسكتنى أمى بعبارة واحدة:

ـ عليك بالدراسة ، هى وحدها التى تقيك شر السؤال.

وكنت أحدس وراء العبارة أمرًا بالتواطؤ .. لكن «سلوى» الآن مقعدة ، حتى إننا لم نتسلم التعويض الذى أقرته المحكمة، فقد هرب السائق الذى تسبب فى موتها البطىء ..

ـ هذه تشكيلة رائعة.

انتبه، أجدنى أمام الملابس الداخلية ، تقترب البائعة:

ـ هل اختارت المدام شيئًا؟

ـ تركت لى مهمة الاختيار، وما عليك سوى تنظيم الفاتورة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تضع البائعة مجموعة نماذج على الطاولة وتبتعد إلى زبونة أخرى، تلتقى نظراتنا، يرمقنى بوقاحة، يمسك قطعة شفافة يمطها بين أصابعه وينظر إلى مكان محدد:

ـ هذا الأحمر جميل، المنقط كذلك ، وهذا الأرجوانى.. أم أنك مثل كثير من النساء تفضلين اللون الأسود؟

منومة أنا بكامل صحوى ؟ أشترى أم أبيع؟ أحيا أم أسير نحو الهاوية ؟ تعود البائعة، يأمرها أن تضع زوجين من كل لون ، وزجاجة عطر من كل صنف، على حاملة الملابس الحديدية ثمة سترة جلدية، يشير إلى البائعة أن تأتى بها، يلتصق بى من الخلف واضعًا السترة على كتفى، يفاجئنى وجهى متشظيًا داخل المرايا المزخرفة، عبثًا أحاول لملمته بحركات مرتبكة، فقد تراءى لى قبيحًا على هذا النحو من التصدع، يرفع خصلات شعرى التى انطوت تحت ياقة السترة:

ـ ستعيشين ملكة ، ما الذى يبعد التاج عن هذا الشعر الحريرى؟

يقفز الكلب السلوقى إلى إحدى الطاولات ، يرفع قائمتيه الأماميتين مداعبًا البائعة:

ـ يعجبك هذا الكلب؟ سأشترى لك واحدًا.

هل أنا التى قلت: يعجبنى الكلب الآخر؟

وإذ أراه يلتفت الى زوايا المكان باحثًا عن «الكلب الآخر» أشعر برغبة قوية فى الضحك لكننى أمسك نفسى، وللمرة الأولى أتفرس فيه دون خجل.. رجل تجاوز الخمسين من العمر، مفرط الأناقة على الطريقة الكلاسيكية، يضع وردة حمراء على صدر سترته الرمادية، تطوق رقبته سلسلة ذهبية، يرمينى بنظرة صياد يتوهم المهارة، أتساءل : من يصطاد من؟

ألمح البائعة تدس القطع المختارة فى أكياس النايلون وتسجل أثمانها، ينشط صبى المحل فى حملها:

ـ مئتان وستون ألف دينار.

يهزنى الرقم، أحملق بالكلب الذى يقف إلى جوارى، يبتسم وهو يخرج رزم النقود ذات الفئات الكبيرة من جيب سترته، يخترقنى بنظرة لها نصل السكين، أنظر إلى البضاعة التى يحملها الصبى، وإلى البضاعة المتشظية فى المرايا.. أصعد السلالم الحلزونية، ثم أمضى .. بسرعة.

بغداد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماجد موريس إبراهيم

آخر أيام سقراط

كما كتبها أفلاطون..

وكما صورها الرحباني

تفتقر المعزوفة البشرية المعاصرة للشجن، لأنه وإن كان العالم الآن مليئا بجلادي وقاتلي **سقراط**، إلا أنه، وللأسف، لم يعد بالعالم **سقراط** واحد، يحب الحقيقة حتى الموت ويكره الزيف حتى الحياة!

هو الحنين إلى ماض مجيد أليف دافئ ثرى يفتح ذراعيه مرحبا وهو أيضًا الهروب من حاضر مخز موحش يتسم بالبرودة والجدب، يدفع بذراعيه طاردًا، كلا الدافعين يؤدى إلى الاتجاه نفسه: أن يلجأ المبدع إلى حنايا مخملية من الماضى القريب أو السحيق، يلتمس فيها ملاذًا أو سندًا، أو حتى مبكى يعينه على أن يحمى نفسه والآخرين من غرابة ما يحدث الآن وقبحه ومما نتوقع له أن يحدث. ونسأل أنفسنا: هل هذه العاطفة هى مرادف للحنين إلى الوطن (نوستالجيا) Nosta Lgia الذى يجعل المرء يشعر بالاغتراب والوحشة فتتعلق نياط قلبه بكل نبض الحياة فى وطنه الأم؟! خاصة إذا استبدلنا الوطن المكان بالوطن الزمان، باعتبار أن الظواهر الإنسانية تنتشر الآن بمعدلات وبائية متجاوزة الحدود السياسية عبر البحار، كيما تغمر البشر كلهم! وهكذا تنتفى عن المكان، أى مكان، سمات الملاذ والملجأ، ويصبح الزمان كله اغترابا، ويضحى الماضى الأكيد أو المستقبل غير المضمون هو وطن من الزمان نحن إليه أو نأمل فيه.

أشهر **منصور الرحبانى** سهمه صوب الماضى، وشد القوس إلى أن بلغ من التوتر مبلغه، وانطلق السهم بعيدًا إلى أن أصاب حقبة تاريخية تسبق الميلاد بما يزيد على أربعة قرون، وأخذنا معه إلى قلب أثينا، وحكى لنا حكاية **سقراط** فى أيامه الأخيرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عرضت مسرحية «آخر أيام سقراط» للمرة الأولى فى مسرح كازينو لبنان ببيروت فى شباط فبراير ١٩٩٨، وعرضت بالمسرح الكبير بدار الأوبرا بالقاهرة فى الفترة ما بين ١٢ - ١٧ يناير ١٩٩٩، وقد سعدت بمشاهدتها فى ليلة العرض الأخيرة.

وقد سعدت أيضًا بالاطلاع على كتاب «the last days of Socrates» وهو من إصدارات سلسلة بنجوين Penguin. قام فيه على الترجمة وتحقيق العمل الأصلى لأفلاطون Plaro ، كل من **هوج تريد ينيك** Tredenick **هارولد تارانت** Hareld Tarrant، وصدرت الطبعة الأخيرة لهذا الكتاب فى ١٩٩٣م. وفيما بين الكتاب والمسرحية يدور الحديث التالى.

سقراط الأثينى.. السيرة الذاتية

ولد **سقراط** فى أثينا فى ٤٧٠ ق.م لوالد يعمل مثالا هو «سوفرونيسكوس Sophroniscus»، وكانت أمه فايناريت Phaemarete تعمل مولدة. كان ميلاد **سقراط** بعد عشر سنوات من اجتياح أثينا وتدميرها من قبل الفرس فى ٤٨٠ ق.م.وهذا يعنى أن طفولته شهدت شظفا فى العيش، وعايشت مجتمعا مهموما بإزالة آثار العدوان، خاض الأثينيون حربا ضروسًا للتحرير، كانت أهم مواقعها فى «سلاميس – Salames » بقيادة «ثيميستوكل - Themistocles»، وفى عام ٤٥٠ ق.م تولى الحكم بيركليس - Pericles» وكان حاكمًا ينزع إلى الديمقراطية مصمما على أن يجعل من أثينا مدينة عظيمة، فأعاد بناء البارثيتون - Parthemon» عن طريق الاكتتاب العام وكذلك « **سعيد نايكى** - Temple of Nike»، وأنشأ الأسواق العامة لتشجيع التصدير والاستيراد، وهذا يعنى أن شباب **سقراط** قد شهد أثينا عظيمة أقرب ما تكون إلى قوة إمبراطورية، فصلت محاكمها فى معظم النزاعات التى نشبت فى منطقة «بحر إيجه»، وبلغت ثقافة المدينة فى هذا العصر أوجها، حيث مُثلت المآسى والكوميديات على مسرح «ديونيوس - Dio-mysus» أسفل الأكروبول، وشهدت هذه الفترة أيضًا إرهاصات فكرية وفلسفية، تمثلت فى بدايات الحركة السفسطائية واجتهادات فى علم الكونيات Cosmology وعلم الحياة Biology وعرف عديد من الفلاسفة فى هذا الزمن وقبله، كان من أكثرهم تأثيرًا على **سقراط** «**ديوجين** - Diogenes» الذى رأى أن الذكاء الكونى يؤدى إلى ارتقاء الكون. وكانت دعوة **سقراط** هى أن الذكاء البشرى والمعرفة العقلية ترتقى بحياة الإنسان وتدفعه إلى الفضيلة.

ولكن هذه الأبهة السياسية والثقافية لم تدم طويلاً إذ سرعان ما كُسر الكبرياء الأثينى على يد الإسبرطيين، الذين احتلوا المدينة فى الفترة (٤٣١ - ٤٠٤ ق.م)وعينوا حاكما أثينيا مواليا لهم هو «كريتياس - Critias»، وكان تلميذا سابقًا **لسقرط**، وهو الذى شكل حكومة الثلاثين، آفل نجم أثينا فى العهد الإسبرطى وظهرت عليها أمارات الاضمحلال والتأخر، لم تثن الرسالة الأخلاقية **سقراط** عن أن يتطوع فى الجيش الشعبى كجندى مشاة لمقاومة المحتل الأجنبى، ويذكر عنه أنه أبدى شجاعة نادرة فى عدة معارك، وأخيرًا نجح الأثينيون بعد كفاح وتضحيات فى تحرير مدينتهم سنة ٤٠٤ ق.م.، قبل سنوات قليلة من موت **سقراط**. فى هذه السنوات القليلة، وبعد نهاية الحكم العسكرى الديكتاتورى، حكمت أثينا حكومة ديمقراطية بزعامة أنيتوس - Anetus» ومن الغريب أنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان هو الآخر تلميذًا **لسقراط** كسالفه الديكتاتور **كريتياس**.

تلقى **سقراط** فى طفولته تعليمًا بسيطًا فى المعارف الأولية، وفى صباه المبكر حاكى والده المثال، أخذ عنه نفس الحرفة وأجادها، حتى أنه تنسب إليه مجموعة من التماثيل «statue group of the three graces» وكانت موضوعة فى مدخل الأكروبول حتى القرن الثانى الميلادى.

لم يكن مظهر **سقراط** جذابًا ولكنه كان شديد الذكاء، يتمتع بقدرة عالية على ضبط النفس، ميّالا للمرح، يخلو حديثه من السخرية اللاذعة أو هجاء الآخرين. اتسمت حياته بالبساطة والتواضع، وقد قضى معظمها فى الأماكن العامة والأسواق متجولاً، محاورًا كل من عنده استعداد للسمع والحوار، حتى أنه استمتع بشعبية اجتماعية جارفة. وذاع صيت **سقراط**، ولم يكن قد بلغ بعد سن الأربعين، وقد دونت أولى المحاورات التى تنسب إليه فى عام ٤٣٠ ق.م، بواسطة كل من «**بروتا جوراس** - Protagoras» و«**خارميديس** - Charmides» ولكنه فى الوقت نفسه كان يبدو إنسانا من عالم آخر، لا يمتلك تلك المهارات النفعية التى تمكنه من استغلال الفلسفة أو تحويلها إلى حرفة يتكسب من ورائها، ومن الغريب أيضًا أنه بالرغم من أن كلا من «**كريتياس**» «**وأنيتوس**» كانا تلميذين سابقين له، وبالرغم من المكانة المرموقة التى حظى بها فى أفئدة الجماهير، إلا أنه كان عزوفًا عن الانخراط فى العمل السياسى، وهى سنة استنها من بعده عظماء كثيرون من الفلاسفة والأدباء، لأنه كان يرى أن رسالته الحقيقية هى رسالة تعليمية أخلاقية، ولأنه كان يرى أن نجاحه الحقيقى يرتبط بقدرته على أن يقنع الأثينيين بأن يختبروا أنفسهم وأن يهتموا بإثراء حياتهم الروحية.

يختلف تلاميذ **سقراط** فيما بينهم اختلافات كثيرة عندما يصفوه لنا، ولكن الصورة الأقرب إلى الحقيقة هى التى ينقلها لنا «**أفلاطون**»، وهى التى تعطى انطباعًا عامًا بأنه كان مؤمنا بأن اختبار فلسفة الفرد وعلمه، ينطوى على اختبار لحياته، بحيث يؤدى عدم المصداقية فى السلوك إلى عدم المصداقية فى فلسفة الفرد وفكره.

كانت كل حوارات **سقراط** تبدأ دائمًا بالإفصاح عن جهله العميق بالموضوع، حتى يجذب الآخر إلى حلبة المناقشة، ويحول بصره إلى الصعوبة الحقيقية فى الموضوع، ثم يدلف به بنعومة وتواضع إلى عمقه ولبه، وهكذا كان يشجع الآخرين على سلوك درب الفلسفة دون حاجة إلى كرسى المعلم، ودون أن يعطى النصائح والنواهى فى القضايا الأخلاقية، إذ كانت براعته تتمثل فى قدرته على أن يجعل المحاور يصل بنفسه إلى الحقيقة.

انتهج **سقراط** لنفسه نهجًا محفوفًا بالمخاطر، فقد أعجب بالآلهة غير المعروفة فى أثينا وحض الشباب على التعرف عليها، مما وضعه أمام ذوى النفوذ والسطوة فى أثينا فى موضع لا يحسد عليه. وفى عنف الحكم الديكتاتورى كان **سقراط** مناصرًا للديمقراطيين، وبعد التحرير، عندما حكم الديمقراطيون، انحاز **سقراط** إلى مصالح الشعب المطحون ضد الديمقراطية الزائفة. وفى نهاية أيامه كانت وشاية زوجته «**اكزانثيب** - Xan-thippe» مع مؤامرة السياسى الرأسمالى «**أنينوس** -

Anytus» والسياسى المحترف **ليكون** ـ Lycon» واستطاع ميليتوس الحاكم الديمقراطى، أن يوجه إليه تهمتى الكفر بالآلهة، وتحريض الشباب على العصيان وقدمه إلى محاكمة صورية قضت عليه غدرا بالإعدام، واختار **سقراط** لنفسه أن يموت بتجرع السم وهكذا انتهت حياة **سقراط** فى ٣٩٩ ق.م.

أفلاطون و«آخر أيام سقراط»...

لم يكن **أفلاطون** Plato ٤٢٧ ـ ٣٤٧ ق.م. أقرب تلاميذ **سقراط** إليه فقط، ولكنه أيضًا كان هو الذى نبغ منهم حتى أصبح اسمه فى تاريخ الفلسفة صنوا لاسم معلمه ومكانته. كان **أفلاطون** ممتعضا من العنف السياسى وجو الاغتيالات لأنه عانى أشد المعاناة إثر إعدام معلمه **سقراط**، لم تدر بخلد أفلاطون فكرة مقاومة العنف بالعنف ، أو التعامل مع الفساد السياسى بالمناورة السياسية، لقد كان مؤمنا بأن الآلام الاجتماعية تعالجها الفلسفة، ولهذا رأى أن الحل يكمن فى أن يحكم الفلاسفة العالم، أو أن يتعلم حكام العالم الفلسفة.

كانت محاورات **سقراط** التى سجلها عنه **أفلاطون** كثيرة ومتناثرة، إلى أن تم تجميعها على يد **«ثراسيلوس** ـ Thrasyllus» الذى كان عالم فلك فى القرن الأول الميلادى، كان من محبى **سقراط وأفلاطون**، قام بتجميع أعمال **أفلاطون** وقسمها إلى مجموعات، من بين هذه المجموعات رباعية Tetralogy أطلق هو عليها آخر أيام **سقراط**»، وهى تضم محاورات أربع «أوطيفرون ـ Eythephro» و«الدفاع ـ Apology»، أما المحاورة الثالثة فهى «كريتون» Crito والأخيرة هى «فيدون ـ Phaedo»، وتنسب هذه الأسماء إلى المحاور الرئيسى **لسقراط** فى كل حوار.

محاورة أوطيفرون «Eythephro» وحقيقة التدين.

تمت هذه المحاورة فى الفترة ما بين علم **سقراط** بالتهم التى وجهت إليه، وبين تقديمه للمحاكمة. كانت التهمتان هما: الكفر بآلهة المدينة، وإفساد الشباب، لهذا كان من الطبيعى أن يتناول هذا الحوار مفاهيم وقضايا تدور حول التدين والقداسة وما يرتبط بهما من فضائل، مثل العدل والشجاعة والتقوى والحكمة.

رأى **سقراط** أن كل الفضائل تعتبر تجليات لجوهر واحد. المعرفة عنده هى الفضيلة وإذا كان الشخص يجب أن يعلن باستمرار وفى تواضع حقيقى أنه لا يمكن أن يلم بكل جوانب الحقيقة، وأنه يستحيل أن يحيط بكل جوانب العلم، فإن الفضيلة تشير إلى وعى الإنسان بعدم علمه، ومن ثم يتوجب عليه أن يسلك درب البحث المتواصل عن المعرفة، وهذا هو جوهر الفضيلة. إن الفضيلة بهذا المفهوم ما هى إلا دعوى دائبة لإعمال العقل.

من جهة أخرى يربط **سقراط** بين العدل والقداسة أو التقوى، العدل الحقيقى مغاير لذلك العدل البشرى المتمثل فى إنزال العقوبة بالمجرم، أو الجزاء بالمخطئ، فهذه العقوبة، أو ذلك الجزاء، لا قيمة له إن لم يكن منطويا على قوة فاعلة ترفع عن المذنب عبء الظلم الذى أوقعه بالآخرين، ومن ثم فإن العدالة الحقيقية عند **سقراط هى قوة تصحيحية تعمل فى الكون وفى كيان الإنسان ضمنًا**، ونفهم من هذا أن العدل هو صفة روحية يحييها التدين فى النفس البشرية

يربط **سقراط** بين الفضائل حتى يصل إلى رسم صورة عميقة للتدين تتجاوز أداء الطقوس والممارسات الدينية الدوجماطيقية، وكانت هذه هى نقطة الخلاف مع **أوطيفرون** الذى كان يعتقد فى الأصولية الدينية ضيقة الأفق، ينتهى الحوار بعدة أسئلة يوجهها **سقراط** من نوع: كيف يمكن لأى إنسان أن يكتشف المفيد والضار - إن لم يخبر كليهما بنفسه؟ - ما هو المقياس الذى يحدد القداسة والتقوى؟ - ما هى المعايير التى يصنف البشر بمقتضاها فى مجال التدين؟ ويفشل **أوطيفرون** فى الإجابة عنها فهى أسئلة لاتزال تحير البشرية حتى الآن.

محاورة الدفاع «Apology».. كبرياء الواثق أم مراوغة الضعيف؟!

قدم **سقراط** لمحاكمة علنية، وبلغ عدد القضاة أو المحلفين خمسمائة قاض! كانت التهم الموجهة إليه كافية لإصدار حكم الموت، وتعفينا علنية المحاكمة من الظن **بأفلاطون** أنه حاول تجميل أى من المواقف فيها خاصة أن المحاكمة سجلت بواسطة آخرين مثل «كسينوفون - Xenophon» اتفق الإثنان على أن **سقراط** فى هذه المحاكمة اتخذ موقفاً انطوائياً مراوغاً ومستفزاً، ولكنهما اختلفا اختلافاً بيناً فى تفسير هذا الموقف.

كان حريا **بسقراط** أن يدافع عن نفسه ببراعة وأن يهاجم المدّعيين هجوماً شرساً، ولكننا نجده يبدأ حديثه بإعلان عدم درايته الكاملة بالموضوع، ويتبع ذلك برفض الإجابة المباشرة على عديد من الأسئلة، كان هدفه الحقيقى هو أن يحوّل المحادثة أو المحاكمة إلى فرصة اختبار أخلاقى عميق لمن يبادله الحديث.

لم ينف **سقراط** عن نفسه تهمة الكفر بآلهة المدينة، وآثر أن يترك حديثه فى هذه المسألة مثيراً للحيرة أكثر منه موحياً باليقين. وبينما لم يعترف صراحة بآلهة المدينة، أبى فى الوقت نفسه أن يُعلن اعتقاده فى آلهة أخرى، وفى أسلوب آخر للتدين لا يتعارض مع قبوله المبدئى للآلهة التى يتعبد لها عامة الأثينيين وجعل من هذا الموقف مدخلا للإسهاب فى شرح موقف من الدين لا يتفق مع الأسلوب التقليدى الشائع.

كانت التهمة الثانية، هى الادعاء بأنه أفسد الشباب وهى التهمة التى من المعتقد أن تكون قد أسست على اجتذابه كل من «خارميديس Charmides» و«كريتياس Critias» ليصبحا من تابعيه وتلاميذه، وكان الثانى قد انصرف عن إدارة شئون تجارة المواشى التى كان يمتلكها أبوه **ميليتوس**، مما حدا به أن يكون أحد المدعين عليه، نفى **سقراط هذه** التهمة بأسلوب غير مباشر، لقد أعلن أنه يرفض أن يكون المعلم الرسمى والأوحد لأى شخص، ينأى به عن سرد التعاليم والدروس أو إسداء النصائح المباشرة، وبالتالى فهو لا يمكن أن يكون مسئولا عن سلوك أى شخص. كان **سقراط** ينادى بأن كل فرد له حريته المطلقة فى درجة اليقين التى يسبغها على ما يسمع أو يدرس، ونادى أيضاً بالحرية المطلقة لكل فرد فى اختيار النمط السلوكى الذى يعتقد أنه ينسجم مع الفضيلة. آثر **سقراط** أن يدخل من الباب الضيق، وأن يسير فى الطريق الأكثر وعورة، إنه من جهة لم يشف غليل المدعين، فلم يكن ضعيفاً مدافعاً مستجدياً البراءة. ومن جهة أخرى لم يرو ظمأ المتشيعين له، لأنه لم يكن حاداً دامغاً فى دفاعه، ترك القضية كلها رهن تصويب القضاة، وأمسى

الأثينيون فى دوامات من الحيرة يحركها كشفه لجهل المدعين والقضاة، وإحباطه لطموح البسطاء.

«كريتون - Crito»... العدالة معصوبة العينين

يعتقد أن هذا الجزء من الرباعية قد كتب بواسطة سبوزيبوس» ويقال أيضًا إنه دُون قبل الأجزاء الثلاثة الأخرى، تمت هذه المحاورة مع كريتون، قبل يومين من تنفيذ الحكم على **سقراط**، كان ميليتوس وتابعوه قد أخذتهم الدهشة من سلوك **سقراط** فى أثناء المحاكمة، دفعتهم حيرتهم والتساؤلات التى باتت تؤرق مضاجعهم إلى الخوف الشديد من هذا المتهم المسكين المتواضع الذى - وللأسف - تفسر بساطته ولينته دائما من باب المكر والخبث والخداع.. خشى الحكام من المحكوم عليه بالموت، وألمحوا بطرف خفى للقائمين على حراسة السجن أن يسهلوا عملية هروبه، لأن تنفيذ الحكم على هذا الحكيم المسالم كان خليقًا، فى عيونهم، بأن يضاعف عدد مؤيديه وأن يضفى عليه من هالات المجد بعد مماته أضعاف ما ناله من شهرة إبان حياته.

حاول **كريتون** أن يقنع **سقراط** بالهرب من السجن، ولكنه رفض رفضًا قاطعًا، والحقيقة أن عدم هروب **سقراط** قد وضعه هو وتابعيه فى موقف صعب، إذ عندما علم المواطن الأثينى العادى هذا الموقف، كان تفكيره البسيط ينحصر فى احتمالية اثنين: فإما أن **سقراط** نفسه يرى أنه يستحق عقوبة الموت جزاء لما اقترفه، أو أن تلاميذه وأحباءه قد انفضوا من حوله وفشلوا فى مساعدته، وكان هذان الاحتمالان مخيبان لآمال ذلك المواطن البسيط، ولكن **سقراط** بعزوفه عن الهرب. كان يؤكد أو يسعى لتأكيد ولائه وخضوعه لمؤسسات الدولة ونظامها العام، كان يريد أن يؤكد أنه لا يخضع لآلية العدالة الظاهرة. ولكنه يخضع للعدالة كقيمة جوهرية. كان الهرب فى عين سقراط خروجا على القانون، وتحطيمًا لصورة السلطة عند الشعب، والقانون والسلطة فى ظل النظام الديمقراطى كان لهما عند **سقراط** احترام خاص، بصرف النظر عن قناعته بزيف التطبيق الديموقراطى فى هذه الأيام، لقد أفصح عن اعتقاده بأنه لابد من احترام القانون وتطبيق حكم المحكمة، لكون القانون فى ظل الديمقراطية يمثل إرادة الشعب وضميره الجمعى، وأمام هذه الإرادة وذلك الضمير ليس على المواطن الا أن يتخلى عن منفعته الشخصية، وهذا الموقف يعتبر لب فكرة العقد الاجتماعى التى كان لها شأنها فى عصر النهضة الأوروبية.

يؤسس الموقف السقراطى لضرورة الولاء للقيم، فقد كانت العبادات والطقوس عند اليونانيين إما أن تؤدى للأحياء من الحكام والكهنة، أو للآلهة غير المرئية وأرواح الراحلين، ومن حيث إن العدالة فى جوهرها ترتبط بالتقوى وبروح العبادة كان لابد من أن يوفى **سقراط** العدالة حقها، ليس بوصفها أداة فى أيدى الحكام والقضاة ولكن بوصفها قيمة من جوهر التقوى والصلاح. ربما رأى **سقراط** فى نفسه مظلوما عظيمًا، بل وقد يكون هذا مؤكدا، ولكنه كان لا يعطى نفسه حق الاستثناء بصفته الشخصية كى يخرج على النظام وآلياته. كان لابد أن تطبق العدالة وأن ينفذ الحكم دون مفاضلة بين شخص وآخر بحسب سيرته الذاتية. هل كان **سقراط** المظلوم هو أول من وضع المنديل على عين العدالة؟!

محاورة «فيدون ـ Phaedo»... هل انتحر سقراط؟

هذا عمل يتسم بالعمق والنضج، يتحدث عن تحرر الروح من سجن الجسد. وبالرغم من أن فيدون لم يكن هو المحاور الرئيسي، إلا أن العمل ينسب إليه لأنه كان قد استعبد وأرغم على العمل فى ماخور للدعارة، ولكنه لجأ لاستعمال حواراته الفلسفية مع مرتادى الماخور لكى يشترى حريته وعتقه من العبودية، وهو موقف يناظر سعى الروح بالحكمة للتحرر من شهوات الجسد.

تمت هذه المحاورة قبيل تنفيذ حكم الموت بشرب السم، فى مناخ مفعم بالغرابة، **سقراط** لم يبرع فى الدفاع عن نفسه، قبل حكم الموت باستكانة غير متوقعة، رفض الهروب الذى يُسر له، يحاور فى هدوء وثقة حتى ليلة الموت، هل كان هذا كرهًا فى الحياة وقرارًا بالانتحار المقنع؟! والقارئ المتأنى «لفيدون» يستطيع بسهولة أن يستنتج أن **سقراط** قد نفى عن نفسه شبهة الإنتحار، كانت الآلهة اليونانية تحرم الانتحار، لأن انتحار الفيلسوف يعنى أن العالم يحرم من حكمته، وكيف يكتسب البشر الحكمة إذا رحل الفلاسفة عن العالم؟! كون **سقراط** يدعى أنه ملهم من قبل الآلهة يلزمه الا يرتكب فى سويعاته الأخيرة فعلاً أحمق يستوجب عقاب الآلهة. لهذا أكد **سقراط** أن الرغبة فى حياة الروح لاتبرر الوسيلة التى يستعملها الإنسان كى يترك الحياة الدنيا، إن البهجة التى أسبغت على **سقراط** فى أيامه الأخيرة تؤكد ثقته فى المصير الذى ينتظره.

قال **سقراط** إن كل المتع الجسدية ترتبط إما بإشباع رغبة من الرغبات، أو بزوال نوع من أنواع الألم، وهذا ما يجعل متعة الجسد صنوا للألم، حتى إنه يصعب علينا أن نفهم للمتعة معنى دون أن نفهم معنى الألم، وهذا ما يجعل الإنسان فى حياته الجسدية متأرجحًا كالبندول بين المتعة والألم على نحو مثله **سقراط** بمغزل «بنيلوب» التى كانت تنقض فى المساء ما سبق أن غزلته فى الصباح.

إن المتعة الحقيقية التى يتعلق بها **سقراط** هى متعة الروح التى لا ترتبط بالألم ولا تخشاه. كانت كلمة Psyche فى اللغة اليونانية تترجم أحيانًا بمعنى الروح، وكانت فى الاستعمال اليومى تعنى ما يشير إلى النفس الداخلية أو الذات العقلية أو الوجدانية، وهذا ما يؤكد استعداد اليونانى القديم لتقبل فكرة وجود نفس داخلية تحيا بعد موت الجسد وتحلله، وها هو ذا **سقراط** فى أيامه الأخيرة يعلن أنه يتماهى مع روحه ويقرر أن **سقراط** ليس هو الجسد القابل للعفن، ولكنه الروح المتحررة من التأثير الآنى للحواس كان للروح فى المعتقد اليونانى وجودان، أحدهما تقليدى والآخر فلسفى، الوجود التقليدى للروح يفترض أنها تحتفظ بعدد من الملكات والحواس، وهو الوجود الذى تؤهل له أرواح العامة، والوجود الفلسفى للروح يقتصر على الاحتفاظ بالعقل فقط، وهذا هو نمط الوجود الذى منى **سقراط** نفسه به، لأن سائر الإحساسات الجسدية تتعارض مع العمليات العقلية، ومع الإشراقات الروحية التى تكشف للإنسان الحقائق السامية فى الكون، عند **سقراط** ليس مطلوبًا لحياة ما بعد الموت سوى الروح إن ما يؤهل الروح للنورانية هو أن تكون قد عاشت فى العالم حياة الفضيلة المعتمدة. على الفهم الصحيح لما ينبغى وما لا ينبغى وليس تلك الفضيلة العفوية التى يعتنقها البشر

العاديون، والتى تعتمد على الحدس والتخمين، فتقودهم للبعد عما يمكن أن يجلب العقاب والأذى، وترغبهم فيما يسفر عن جزاء إيجابى ومكسب مادى، قد يتشابه العامة مع الفلاسفة فى السلوك الظاهرى، ولكنهم يكونون مدفوعين بالخوف من العقاب وليس بحب الحكمة، يدرك **سقراط** الحكمة بوصفها نواة لسلوك يسعى إليها فى ذاتها لا لكى تتفوق المتعة على الألم فى ميزان الحياة، ولكن لكى يسعى فى رحابها مبهورًا بالمعرفة مقودًا إلى خلود الروح. والذى يضحك ويبكى فى آن واحد، هو أن الحكمة الحقيقية فى الحياة لا تجلب السكينة فحسب، ولكنها محفوفة بالمغامرات، تدفع للصراع ولا تنجى من المخاطر، نقتنى بالحكمة كلا من الأمن والخوف، ولكن روعة الحكمة تكمن فى أنها تمكننا من اختيار نوع الأمان الذى نركن إليه، وتمكننا أيضًا من اختيار صنوف الخوف التى ترعبنا!

الرحبانى «**وآخر أيام سقراط**»... (المارد يخرج من القمقم).

فى عمل مسرحى جميل، صور **منصور الرحبانى** هذه الفترة الحرجة من تاريخ **سقراط** الشخصى، ومن تاريخ الفكر الإنسانى. وقد بث فى هذا العمل شحنات مدمجة فيها متعة الروح فنًا وقلق النفس فكرًا يخفف الجمال من وطأة القلق ويحد القلق من التمادى فى المتعة، وكأن الشكل والمضمون قد غُمسا، كل واحد منهما فى الآخر وسيقا إلى المتلقى لكى يتركاه فى حالة نفسية أشبه ما تكون بالألم اللذيذ أو النشوة المجهضة.

انتزع العمل المشاهدين انتزاعًا من الحاضر، لينقلهم إلى مناخ أثينى يرجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد، وكان العمل قد انتزع من قبل الشخصيات التاريخية ذاتها، من أسرة السيرة الذاتية المحققة تاريخيا، ليحلق بالمشاهد ويهم فى أفق من الفانتازيا يمكن من الاقتراب من عواطفهم قبيحها وجميلها، مما لم يذكره التاريخ المحقق لهذه الفترة نصاً وتحديدًا.

يصحب **الرحبانى** مشاهديه فى مواقع شتى من أثينا، يجول معهم فى أزقتهاوميادينها، فى حاناتها ومجالس الحكم فيها، ولا يفوته أن ينبه المشاهد من حين لآخر إلى أن ما حدث وكان، لا يزال يحدث حتى الآن.

فى أحد الميادين العامة التى اعتاد **سقراط** أن يقضى فيها معظم يومه، يساق إلينا حديث «انيتوس»، التاجر محترف السياسة، عن داء تسييس الدين، ويبدو واضحًا أنه يقاوم دعوة **سقراط** لتوحيد الآلهة كلها فى إله واحد، لما يمكن أن تسفر عنه هذه الدعوة من تقويض لنفوذ السياسيين المتاجرين بالدين، يقول «انيتوس» المهم أن يأمن الشعب إله للحرب.. إله للطب.. إله للحب كل «شغلة» لها إله.. وها الشعب نال صلا ودفع ندورات، قليلة المرا اللى ما بتحبل ستندر لإله، يا بنى ها الآلهة هنى كلن عم يشتغلوا لمصلحتنا.. ماسكين بواسطته الناس.. هيك بيجى **سقراط** بإله واحد يفرطلنا ياهن.. وتفرط السلطة من بين أيدينا...

يجتمع العامة فى سوق من الأسواق وقد دفعهم ضيقهم المادى والمعنوى يلتمسون سبيلاً للإفصاح عن ضجرهم من نظام الحكم الذى يختفى وراء العباءة الديمقراطية، ولكن **سقراط** المنحاز للمطحونين من الشعب ينطق بألسنتهم أو ينطقهم:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- يا صديقى.. حسنات الديمقراطية إنها حكم الأكثرية..

- يا تيودورا الحلوة، وسيئات الديمقراطية إنها حكم الأكثرية بتخلى الكمية تحكم النوعية

- الدولة الديمقراطية مثلا مثل غيرها،، كل ما قويت كل ما هددت حرية الآخرين وصارت استعبادية أكثر، كل ما قويت كل ما بتقوى على حساب الفرد وحقوق الإنسان، والتفت ها العالم وشوف.

بإزاء هذا النقد للديمقراطية الزائفة لا يمكننا أن نغض بصرنا عما يجرى حولنا هنا والآن، فى هذه المنطقة من العالم، حيث تحكم نظم بالشكل الديمقراطى ولكنها ديمقراطية مسقوفة، أى بحدود، وخطوط حمراء لا يمكن تخطيها،، أشخاص فوق مستوى المساءلة ورأسماليون تسخر نصوصا قانونية لإبراء ساحتهم، وقضايا غير قابلة للنقاش، وقد يكون **الرحبانى** قد تعمد الإفصاح عن قلقه من تلك الأقليات العقائدية والفكرية المتطرفة التى تسعى من خلال الشكل الديمقراطى للوصول إلى سدة الحكم، فإذا ما تمكنت من السلطة صمت آذانها عن أصوات ناخبيها، وتمادت فى قمع من يعارضها حتى تسيطر على الأغلبية التى لاهوية لها، والتى تساق فى أى اتجاه بإغراء الوهم أو المال، أو كليهما.

من السياسة إلى الحب يصحبنا المؤلف إلى جلسات **سقراط** الشاعرية الجميلة التى تبادله فيها الحسناء «تيودورا» أحاديث الهوى، وكأنهما فى جندول يتهادى فى جدول من العواطف الشفافة الرائقة، يدلف برقة بين الزوايا الصعبة والمنحنيات الخطرة، فى خريطة الحياة الأثينية المتوترة:

تيودورا - الحب والمغامرة مابيفترقو.. يمكن هجر الحب أثينا.

سقراط - يمكن قلو الرجال بأثينا.

تيودورا - الرجل الوحيد هوى إنت يا معلم

سقراط - كلمة معلم واقفة سد بينى وبينك.

تيودورا - لحظة صدق كل سدود العالم بتنهار .

سقراط - مرات يا تيودورا الإنسان بيحبس حاله بكلمة يقولها.

تيودورا - أنا بقعد بها الليالى أتأمل بكلامك إلىّ ولفتاتك صوبى وبحسّها مثل الغيم المبطن بالشتى... بس ما بيشتى.

وفى الأثناء التى حاول فيها تابعو **سقراط** أن يقنعوه بالهرب، يدور هذا الحوار مع تيودورا،

تيودورا - لو بتسعافر يا معلم بروح معك بسهرع نومك.. بدونلك أفكارك.

سقراط - يوم من الأيام حلمت بهيك رحلة، لكن يا تيودورا شفت إنها إذا تحققت بتكون حدثت وخلصت.

تيودورا - عنًا رغبات إذا تحققت بتعطينا السعادة.

سقراط - يا تيودورا.. أصل الأشياء هى اللى ما بتحدث.

ثم يصدمنا **الرحبانى**. ينجح فى أن يهوى بنا فجأة من حالق إلى حضيض سفلى، بنخبر زلزلة داخلية

أو انسلابا وقتيا كذلك الذى يمكننا تذكره وقت أن كانت تهوى بنا الأرجوحة من أقصى مدارها إلى هوة المنحنى الذى يحكم مسارها، يصفعنا ببرودة العلاقة بين **سقراط** وبين زوجته «اكزانثيب»، ونحن بعد ملفوحون بحرارة العلاقة مع تيودورا، اكزانثيب ربة بيت، زوجة وأم لثلاثة أولاد، تفكر فى يومها وغد بنيها، لا غبار عليها ، ولا هى ملومة إذا انشغلت بتأمين وضعها المادى، أو إن ألحّت على زوجها أن يتواجد فى بيته مع أولاده، يبادلهم الود وينشغل معهم بهموم المآكل والملبس والمال وسوء الحال، شكوى اكزانثيب هى أن زوجها يفضل الاهتمامات العامة على أموره الخاصة. فإذا ماعاد إلى بيته قضى به سويعات قليلة، إما نائمًا أو شارد الذهن، مشتت الانتباه، وهذه الحياة تأنف منها أى زوجة.. وتلقى اكزانثيب ذات يوم زوجها وقد اتخذ لنفسه موقعًا فى الشارع ينحت فيه من الصخر تمثالاً، ويجرى بينهما هذا الحوار...

إكزانثيب ـ شو بدك تنحت، إلك عمر بتوعظ.. يا أما هنى مابيفهمو.. يا أما وعظاتك ما إلن معنى.

سقراط ـ اللى بيحزن اكزانثيب، إنو يكون أقرب الناس إلنا أبعدهن عنا إكزانثيب ـ تفضلوا.. رجع يحكى بالألغاز.. قال يعنى هو فيلسوف.. غيرلى ها الحديث فيما قرأته من مراجع عن هذه الفترة لم أجد ما يثبت ضلوع الزوجة بصورة مباشرة فى اتهام زوجها وتقديمه للمحاكمة، وهذا ما دفعنى للتساؤل عما يمكن أن يكون السبب الذى حدا **بالرحبانى** إلى الزج بهذه الرواية فى مسرحيته؟! وأغلب الظن أنه قد تم تكثيف كل الرموز التى تشير إلى قيم الركود والمحافظة فى شخص إكزانثيب. إن زوجة **سقراط** على هذا النحو تمثل الأسرة التى تغالى فى حماية أبنائها، فتحرمهم متعة التجربة والخطأ، وهى أيضًا الحكومة الشمولية التى تتعهد بتقديم العلم والمآكل والملبس والوظيفة، وفى المقابل تسلب الفرد تلقائيته وحريته الشخصية، إنها التعليم عن طريق التلقين والحفظ، وليس عن طريق الاطلاع والتفكير والبحث، إنها تمثل الفن التقليدى الذى يحاكى الموروث.، وهى رمز للإعلام الترفيهى الاستهلاكى الخبيث، فهذه الزوجة رمز لقيم التدين بأداء الطقوس والشعائر بلا روح، أنها الحزب الوحيد الحاكم وهى العمدة وشيخ الخفراء... كل الأنظمة السابقة على تباينها تشترك فى تقديس السكون والثبات، وتقلق القلق كله من التجديد والحركة، والتطلع نحو مستقبل متجاوز لما هو متاح فإذا بحثنا وطال بحثنا لن نجد أجدر من زوجة بهذه الصفات تشتكى زوجها كيما تشفيه مما تعتبره مروقا وغباء وقلة حيلة، وتعود به إلى حظيرتها.. بيتها.. مخدعها إذن أليفاً مستكينًا معلنًا الولاء. آناء الليل وأطراف النهار:

إكزانثيب ـ بين شغلك يا اكزانثيب... طلع بايديك يا اكزانثيب، وتشكيت واجت الشكوى وبكرا الجلسة يا اكزانثيب وبكرا شو بيكون الحكم؟... **سقراط** بتسمع مرتك، سقراط بتقعد ببيتك اكزانثيت تاج عا راسك. لكن اكزانثيب انت اللى تشكيت، ليش جت الشكوى باسم يا أنيتوس؟»

مع أن الحكاية كانت قد بدأت أيام **سقراط**، إلا أن فصولها ما زالت تتكرر كل يوم على مدى التاريخ البشرى، خاصة فى تلك العصور التى شهدت فورات وثورات أدت إلى رقى البشرية من مستوى إلى مستوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أكثر تحضراً، لم ينج أى من المبدعين الحقيقيين من تهمة المروق والشطط، وهاك سير الأنبياء دليلا لا يحتاج للتذكير، إن عملية الإبداع فى جوهرها هى خلق الجديد، شريطة أن يكون هذا الجديد جميلاً ونافعًا. ولكى نتم عملية الخلق الإبداعية، لابد أن يخرج المبدع عن حدود ذاته. لا إبداع ولا تجديد إذا لم يتجاوز بصر المبدع حدود المكان الذى يحيط به ودون أن تتجاوز الرؤيا عنده حدود الرؤية فى مضمار الزمن.

المبدع متمرد على المألوف بالضرورة. يستمد من التربة التى نشأ فيها معطيات إبداعه ولكنه يضيف إليها من خياله ووجدانه ما يخرق به الصورة التقليدية، والإشكالية العميقة بالنسبة للمبدع هى أنه لايجب عليه أن يهدم القديم بينما هو يبنى الجديد، فبينما هو يخرج عن العرف، حرى به ألا يدمر هذا العرف. فى العادة يحتل المبدع من المجتمع مكانًا مميزًا، ولكنه لا يمكن أن يكون أبداً وسط التيار العام المكتظ بالعامة، إنه دائما ما يكون على هذه الحدود بالقرب من تلك الأسلاك الشائكة الفاصلة بين المجتمع الساكن المحتوى، وبين الفضاء الرحب الملهم والموحى. لو نسى الرواد المبدعون حدود المجتمع كل النسيان، لخرجوا منها بلا أوبة، ولأصبح كل إنتاجهم ليس ذا صفة، ولضاع ما يُظن أنهم أنتجوه كالهباء المنثور. عندما يخوض الأدباء والمثقفون معاركهم وهم عبر البحار عن طريق الريموت كنترول، أو من خلال الأبواق التى تناصب أمتهم العداء، تزول عن رسالتهم صفة المصداقية، ويحكمون على أنفسهم بالزيف. كان بقاء **سقراط** فى السجن ورفضه فرصة الهروب وامتثاله لحكم المحكمة. ولو كان ظالمًا، هو ما جعل منه بطلاً ومثلاً، لو هرب **سقراط** لخسر القضية كلها. رفض **سقراط** واقعه الاجتماعى ولكنه نأى بنفسه عن أن يكون الأداة التى تهدم بها مؤسسات المجتمع وقيمه. هذه هى النار المستعرة، وهذا هو اللهيب الذى لا ينطفئ مادام هناك إبداع.

إن الرواد والمفكرين والمبدعين كلهم متمردون على الزوجة إكزانثيب، عائدون إليها، وطالما بقى المارد حبيسًا داخل القمقم، فلن نرى فى القمقم سوى قطعة من المعدن الصدئ القديم المهمل، لابد أن يخرج المارد من القمقم حتى يصنع المعجزات.

حيرة **سقراط** بين اكزانثيب وتيودورا، أو بين همومه الخاصة والقضايا العامة، هى حيرة كل المبدعين، وقد نزع عنها **الرحبانى** هالات الفكر المجرد والمطلق، ونقلنا إلى العالم المادى البسيط ووضعنا قريبا جدًا منها ولفحنا بلهيب نارها وحملنا مسئوليتها، يصبح المناخ الثقافى كله إكزانثيب قبيحة ودميمة، إذا هو تبرم من التجديد، ويصبح هو أيضًا حكومة الثلاثين الديكتاتورية وحكومة «الديمقراطية الزائفة» التى تستتر بها ديكتاتورية الأقلية، وهو أيضًا القضاة الخمسمئة الظالمون، والشعب الذى لم يثر للحقيقة، وهو نحن أيضًا إذا لم ننحز علانية لمستقبلنا، وإذا لم نكرس همتنا لنفض غبار التقليدية والتصنيف المسبق.

بعد فوات الأوان، تدرك الزوجة خسارتها الحقيقية، وتشارك الحبيبة حزنها المكلوم:

اكزانثيب ـ الظاهر إذا ما مضى الإنسان على كلامو
بدمو ما يثبت ها الكلام

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

تيودورا - الدم حبر الحقيقة.

لو كـان **سقراط** قد خان رسالته واختار الطريق الأسهل لأصبح واحدًا من الملايين الذين يسيرون ضمن القطيع، فينسون إنسانيتهم، وكنا سنتوقع منه أن يعود إلى إكزانثيب بالبطيخة والجريدة يغذيها جبنة وزيتون ويعشيها بطاطا وقد كان هذا هو حلم الستينيات، أو يفرش البيت بالموكيت وورق الحائط ويسهر أمام التليفزيون الملون وكان هذا هو حلم السبعينيات، أما الثمانينيات والتسعينيات، فإن اكزانثيب تتوقع من **سقراط** أن يعطى دروسًا خصوصية فى مادة الفلسفة، أو ينضم للحزب الحاكم حتى يشترى قطعة أرض فى المدن الجديدة أو شاليها فى الساحل الشمالى، وهذا أضعف الإيمان، صعب على اكزانثيب بكل الرموز التى تجتمع فيها، أن تدرك أن المبدع ليس فى كل الأحوال أحسن الأزواج، ويستحيل على المجتمع أن يدرك أن المبدع ليس هو فى كل الأحوال المواطن المتثل.

بموت **سقراط** مسمومًا تمت الرسالة الإبداعية، وهى ما زالت حية إلى الآن، وصاحت الجماهير محتفلة بشهيد المعرفة والفضيلة..

تلال الدهر مضوية.. ومنصوبة الراية، للشهيد اللى جاى، ارتفعى يا مداخل.. اللى راكع بدو يعلى.. الطاغى بدو ينزل.. اللى راكع وج الثورة لبستها وجوه الكل.. ما فى ع جبينك تاج، لا عرشك ذهب وعاج وبراج بتخشع قدامك؛ للحق، وتعلى براج.. يا صيف ويا شتى ويا عياد.. يا قصة مابتنعاد.. رايح عادرب الحقيقة متوج بالاستشهاد».

وأسدل الرحبانى الستار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حالة من تجليات العشق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مَسَّها

فارتجت خلايا . .

وندت آهةٌ

فاقشعرَّ من وهَج الشوق الصدى

والمدى . .

يمد إليها ومضَهُ

مغريًا خطاها الغريرة

حوَّمتْ حوله

ـ فراشة عشق ـ

علها ترشف اللهيب،

فتذوى . .

وإذا روحها بدنيا مثيره

هل درت

أن فى يديها مفاتيح المدى

عندما أحبت

ورفت بجناحيها

عند باب يناديها

ويغريها بالدخول إليه؟!

دخلت . .

حولها يغرد عشق

وبأهدابها يرف حياء

وبأعصابها سرت نشوة

تذكى قشعريرة الهوى المخموره

دخلت قصره الوسيع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وألْقَتْ بالغلالات

عند أقدامه . .

فانفجرت فى ضلوعه رغبة

تغشى السريره

فإذا الليل ذائبٌ

وإذاها

غرقت فيه

وانتشت باللظى الهادئ

فى لحظة ـ لديها ـ أثيره

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لحظة

فجَّرت ينابيع أنثى

أفعمت بالأنوثة المسحوره

لم تكن ـ قبل هذه اللحظة الحلوة ـ

تدرى أن اللظى الكامن الساكن

قد آن أن يؤجَّ سعيرَه

حين مادت ـ من تحتها ـ الأرض

لما زلزلتها ارتجافة اللمسة الأولى
التى أطلقت من إسارها العصفوره
هى أنثى
وفورة الجسد الظامئ
ترتج
والسكون الذى يبدو
سكون يخبئ البركانا
هى أنثى
أَحَبَّها
فأَحَسَّتْ لذة الحب
عندما ذاب فيها
وأذاب الرؤى.. وهز الكيانا
لم يجدها كغيرها
فهى أنثى من ضياء
توهَّجَت
لحظة اجتاح دناها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مستكشفا منبع النهر

الذى ثار بالهوى . . فيضانا

. .

قَلَقٌ

بين رغبة تتولدْ

واندفاع . . ورهبة . . وتردد

قلق ثار

حينما جَمَحَتْ فيها

أحاسيسها التى كبلتها

سنوات الظما . . وعمر التوجدْ

وعرتها تحولات

تضيئ النفس عشقًا

. . ولهفة . . وتمردْ

داهتمها التحولات التى

قد أدخلتها

إلى رحاب المقام المُشْتَهى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فانداح السنى عليها . . وغرَّدْ

فإذا الحب غامر بضياه

جسَمها المرمرىَّ

حتى توقدْ

وإذا روحها الشفيفة تسمو

وإذا حلمها البعيدَ . . تمدّدْ

حالة ... تجليات الهوى

تغشاهما

والمواسم المشتهاة ائتلقت

بهجة . . وخصبًا . . ونشوه

واللهيب المقدس

اندلعت نيرانه

بردًا بارقًا . . وسلامًا

قبسا منه ـ لحظة الصفو ـ جذوه

سَقَطَتْ فى دماهما

فتجلى العشق

وانداح نوره

وتلاقت شفتان ارتوى الهوى منهما

وارتعش القلب

من جلال الجلوه

..

شهقت حين مسها

شهقة رجت خلاياها

فانتشت

شهقة من مجامر الشوق أجَّتْ

بَعَثَتها جديدةً..

فَسَمَتْ..

لحظة ذابا معًا

جنونًا..وصبوه

بور سعيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما شدت أم يرغو

نعتبرها واحدة من أهل الحارة ـ تزور أمي لتجلس معها وقت القيلولة يتحدثان في كل ما يخطر على بالها.. يحلو لي أن أجلس إلى جوارها أتأمل التجاعيد التي تملأ وجهها وتتكثف أسفل عينيها.. أغافلها وانتزع شعرة سوداء من تلك الشعيرات النامية بغزارة أسفل ذقنها وفوق شفتها العليا مما تبدو لعيني غريبة وتشبه الرجال كثيرا.. تند عنها صيحة ألم فتنهرني أمي بينما هي تحول بين يد أمي الممتدة نحوي تروم عقابي على فعلتي تلك.. وتقول في لكنتها التي لم تتغير رغم مرور أعوام طويلة على سكناها حارتنا

ـ يا أكروت..

وكانت أمي تحدثنا عن إصرارها ورفضها الرحيل إلى بلادها مع أبو يرغو الذي ضاقت به الأحوال فقرر العودة إلى بلده.. يومها فضل ولداها يرغو وبنايوتي البقاء معها في الحارة التي أحبوا أهلها وأحبهم أهلها حتى ذابو بينهم وكانت البلاد وقتها على أبواب حرب طاحنة لا تُبقي ولا تذر..

الآن أصبحت وحيدة بعد هجرة ولديها إلى استراليا دون عودة.. هذه الليلة لم تتبخر من رأسها وهي كثيرا ما تتحدث إلى أمي بشأنها وتروح تبكي وتطيب أمي خاطرها وتحثها على اللحاق بولديها أو الذهاب إلى أبو يرغو الذي استقر به الترحال في اليونان ولكنها ترفض رفضا قاطعا الحديث في الرحيل لسبب لم يدركه أحد بعد وتتساءل أمي كثيرا هل يعقل أن تظل هنا وأسرتها كلها مشتتة في البلاد.. في تلك الليلة صحبتني أمي إلى بيت أم يرغو إثر سماعها لبكائها الذي تصاعد عاليا.. بكاء أشبه بالعويل مما أفزع أمي وانطلقت لتطمئن على جارتها اليونانية.. وجدنا الأسرة مجتمعة في

الصالة وأم يرغو تشد شعرها وتولول كأنما فقدت عزيزا وتصيح أمى فى وجه يرغو الذى كان واقفا فى منتصف الصالة حائرا ولا يدرى ماذا بإمكانه أن يصنع:

- ماذا فعلتم بها..

رفع بنايوتى رأسه ونظر نحو أمى.. قال فى برود:

- احنا عاوز نهاجر..

جزعت أمى.. ركعت أمام أم يرغو وشدت على ركبتيها:

- صحيح..

رفعت أم يرغو عينين مليئتين بالدموع:

- يرغو.. بنايوتى.. يروح استراليا..

وقالت أمى كأن السيد ولدها هو الذى يريد أن يهاجر:

- لماذا..

خرج يرغو عن صمته قائلا:

- البلد هنا.. يكون مش كويس..

وقالت أمى تستنجد بأم يرغو بنظرات غير فاهمة:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- هل أغضبكم أحد.. أنتم كأهلنا تماما..

عادت أم يرغو تبكى فى حرقة:

- أنا موش أهاجر.. أنا هنا كويس..

وقال يرغو فى غضب واضح:

- انت ليه موش تفهم..

راحت أمى تتابع الحوار وهى تنقل عينيها بينهم:

- الملك راح خلاص..

ثم قال وهو يشوح بذراعه:

- حكومة جديدة احنا موش نعرف..

قالت أمى:

ـ ماذا تخافون..

قال بنايوتى:

ـ احنا نخاف حكومة جديدة.. طردوا ملك فاروق.. بكره يطردوا كل اجانب.. حتى هذه اللحظة ظلت أم يرغو على كرهها للحكومة الجديدة رغم أنها لم تمسهم بسوء.. تشعر نحو رجالها بكره لم تستطع الأيام إزالة رواسبه من قلبها ودائما بلا مناسبة تقول لأمى:

ـ أبد ناصر ضيع أسرة أنا..

وبقيت وحيدة تنتظر رسائل أولادها لتقضى معها الأوقات السعيدة.. أراها وهى تقرأ الرسائل ودموعها لا تنقطع ثم تطويها وتضعها فى صندوقها الصغير الذى صنعه أبى يوم اتخذ من مهنة النجارة مصدرا لرزقه.. وكانت أمى تصنع لها طبق الكمونية التى تحبه كثيرا وكان يرغو حين يبصره أمامه يهتف بحياة أم السيد (يقصد أمى).. ترى فى طبق الكمونية ذكرى أولادها الغائبين فى غربة يبدو أنها ستدوم أبدا. تهز رأسها أسفا وهى تهمس لى:

ـ يرغو يحب كمونية..

تنتهز أمى فرصة فراغها من مشاغل البيت وتذهب إلى الحقانية تشترى كيلوين من الترسة التى تصر على شرائها طازجة فتنتظر البائعين حتى يقوموا بذبحها أمام عينيها لكى يطمئن قلبها. تنهمك فى تقطيعها إلى شرائح صغيرة وتخلطها صلصة الطماطم والحمص المدشوش..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اعتادت أم يرغو أن تترك باب شقتها مفتوحا كأنما تخشى أن يغلق عليها باب هى والفراغ والوحدة القاتلة.. ولم يجرؤ أحد على الاقتراب من باب شقتها.. قالت لها أمى يوما:

ـ لماذا لا تغلقين الباب..

فترد عليها وهى تزم شفتيها عجبا:

ـ أنا ايش أخاف.. خلاص كله ضاع..

وكنت الوحيد الذى يدخل شقتها بلا استئذان أحمل فى أحيان كثيرة شيئا مما تصنعه أمى أو ما يتبقى لدينا من طعام.. وأذكر أن أول يوم دخلت شقتها كانت تركع أمام صورة كبيرة للسيد المسيح وهناك رف صغير أسفل الصورة موضوع فوقه بعض التماثيل للعذراء وأيقونات صغيرة متراصة جوار بعضها البعض.. وكانت تحذرنى من الاقتراب منها خشية أن أسقط إحداها سهوا فتقع على أرضية الصالة.. سألتها يوما:

- ماذا تفعلين:

قالت وهى تبتسم فى وجهى:

- أصلى..

- لم أر أمى وأبىْ يصليان..

ضحكت فى وجهى ثانية:

- انت ولد أكروت..

وتشد أذنى، تروح تحدثنى عن ولديها وهما صغيران وأشعر بضغط يدها حول خصرى.. تحكى لى قصصا مضحكة عن أفعالها فيختلط بكاؤها الخفى بضحكاتها المزيفة.. كم هى حزينة من أجلهما وتتمنى أن يعودا إليها مرة أخرى.. أسرت لأمى بمخاوفها من مجريات الزمن الذى ترك فى ساقيها وركبتيها أثرا يجعلها تنهض بصعوبة وببطء شديد كلما تربعت إلى جوار أمى وتهمس كلما آلمتها قدامها وساقاها:

- لو بقى الولد يرغو..

فتقول لها أمى مخففة عنها ما تشعر به من حزن عميق:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- لماذا لا تذهبين إلي اليونان..

تومئ برأسها هزات متتالية فى صورة رافضة لاقتراح أمى:

- أنا أريد أموت هنا..

ولا تستطيع أمى أن تدرك الأسباب التى تحث أم يرغو على البقاء هنا رغم هجرة ولديها وعودة زوجها إلى بلاده.. هى تنظر إلى الأمور برأس أم وقلب امرأة..

انقطعت صلتى بأم يرغو تماما ولم أعد أراها بعد تلك الحادثة التى أثارت حفيظة أبى وراح يجعر فى الخزنة ويشخط فى وجه أمى لأنها سمحت لى بالذهاب إلى أم يرغو وهددها إذا رآنى أو سمع بذهابى إليها سوف يقلب الدنيا فوق رأسها ورأس أم يرغو أيضا وسيكون السبب فى القطيعة بينهما هذا إذا كانت لديها الرغبة فى الاحتفاظ بصداقتها.. فى ذلك اليوم كانت أم يرغو تجلس فى الصالة بجوار صورة المسيح والأيقونات الصغيرة الموضوعة فوق الرف تعب من زجاج طويلة العنق بها سائل أحمر اللون.. حينما رأتنى واقفا عند الباب هتف فى فرح:

- يرغــو

دهشت لأنها نادتنى باسم ولدها يرغو.. بحلقت فى وجهها المحتقن فقالت لى مبتسمة:

- اقترب.. بابا ينى راح..

دنوت منها وأنا فى حيرة من تصرفها.. جلست إلى جوارها وشدت حول خصرى. قبلت وجنتى.. ثم فتحت سدادة الزجاجة وصبت لى فى كوب صغير لم أر مثله من قبل. قالت:

- اشرب يرغو..

تساءلت وأنا أنظر إلى الكوب الصغير:

- ما هذا..

- عصير عنب يرغو..

تذوقت السائل الأحمر كان لاذعا ولكنه طيب المذاق.. صبت لى أخرى وراحت تردد:

- فين يرغو أيام زمان..

ثم جعلت تغنى بلغتها اليونانية.. النغم كان جميلا.. أخذت تترنح وتتمايل بجذعها يمينا ويسارا.. اطربنى صوتها بل أحسست حزنًا لم أدر سببه وشعرت بغصة تقف فى حلقى.. قبل الغروب نزلت من عندها وأنا لا أستطيع أن أصلب طولى ولكنى كنت واعيا لكل ما حدث.. فقدت تلقفنى عايدة الشرمة الذى يلعب فى الحارة حتى ذلك الوقت.. حاول إيقافى ولكنى لم أستطع وربما تشمم فمى وعرف أننى احتسيت شيئا عند أم يرغو.. فراح يهتف فى صوت عال:

- كسح سكران..

وتجمع الأولاد حولى.. جاءوا كأنما ينتظرون إشارة من يد عايدة الشرمة.. جعلوا يرددون حولى كلمات متداخلة ويصفقون ويرقصون فى طرب.. تناهت إلى أمى استغاثتى التى أطلقتها فى فضاء الحارة مما دفع أبى أن يهرول خلفها.. واكتشفا الأمر فسحبنى أبى من ذراعى وهو يبرطم ويصرخ لاعنًا جدود أم يرغو والبلد الذى اتت منه وكانت أمى تهدئ من ثورته التى لم تهدأ حتى منتصف الليل.. تساءلت أمى وهى تربت على ظهرى لكى تنتزع منى الحقيقة:

- ماذا سقتك..

قلت وأنا أتمايل بين ذراعيها:

- عصير عنب..

صرخ أبى ثم صفعنى على وجهى صفعة أطاحت بى وأحسست أن جسدى يتكسر.. سحبتنى أمى وأخفتنى فى حضنها.. صرخ بمجامع قلبه محذرا:

- إياك أن تذهب إليها مرة ثانية

صبرى حافظ

«ذاكرة الجسد»

أغرودة حب الوطن وحنين للقيم العربية القديمة

عندما علمت من الدكتور **سهيل إدريس** أن رواية الكاتبة الجزائرية **أحلام مستغانمى** (ذاكرة الجسد) من أكثر الروايات العربية نجاحا بين القراء، فقد أعيد طبعها ست مرات خلال عامين - وهو اعتراف نادر من ناشر عربى - كما أنه رقم قياسى بالنسبة لرواية جادة جديدة، أدركت أننى بإزاء ظاهرة تستحق التأمل والتوقف أمامها، وقد علمت من الكاتبة لما لقيتها أثناء مشاركتى فى مؤتمر الرواية العربية فى القاهرة (فبراير ١٩٩٨) أن المنتج **يوسف شاهين** قد تعاقد معها على إنتاجها للسينما، واشترى منها حقوق تحويلها إلى فيلم سينمائى، وقد جرى التعاقد بهذا الشأن إبان وجودها بمصر للمشاركة فى مؤتمر الرواية، فعزز هذا من أهمية هذه الظاهرة التى ستتسع بالسينما جماهيريتها، وكنت قد بدأت قراءة هذه الرواية حال صدورها، ولكن ظروفا حالت دون إتمامى لقراءتها، فلما عرفت بظاهرة نجاحها تلك عدت إليها لأستكمل قراءتها علنى أعثر على سر ذيوعها بين القراء، واستجابتها فيما يبدو لحاجة لديهم، فاستجابة القراء العرب، وقاعدتهم الواسعة على الخصوص لنص من النصوص من المؤشرات المهمة - على صعيد علم اجتماع الأدب على الأقل - على الذائقة الأدبية وعلى العلاقة المعقدة بين منتج الأدب ومستهلكة. كما أن استجابتهم، السلبية منها والإيجابية، من الأمور الكاشفة لبعض آليات الواقع الثقافى من ناحية. وللعلاقة المعقدة بين النصوص الأدبية عامة وجمهورها من ناحية أخرى، وبين هذا كله والمناخ أو السياق الحضارى والتاريخى المحيط به وبهم.

وبعدما فرغت من قراءة هذه الرواية الشائقة فإننى لا أريد أن أستسلم لإغراءات التفسيرات السهلة بأن السر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى ذلك الانتشار الواسع هو غواية العنوان، وقد عضد هذه الغواية ارتباط العنوان المثير باسم مؤلفة شابة تضع صورتها المغرية على ظهر الغلاف. لأن الأمور لو كانت بهذه السهولة لما زادت طبعات الرواية عن طبعتين على أكثر تقدير، لأنه قد يمكن خداع بعض القراء لفترة قصيرة ولكن لايمكن خداع جل القراء لفترة طويلة لأنهم سرعان ماسيكتشفون أن العنوان مضلل إلى حد كبير فليس فى الرواية أى اهتمام بالجسد بالمعنى الجنسى أو الشهوانى للكلمة، وليس بها مشهد شبقى واحد يعزز هذا التأويل أو يدعمه. إذ تتسم على هذا الصعيد بمعارضة كلية - تقترب من المحافظة أو حتى التزمت - لكل ما يشاع عن كتابة الجسد، وما تنطوى عليه من انتهاك للمحرمات والروادع الأخلاقية. فـ «ذاكرة الجسد» فى العنوان هو تورية عن ذاكرة الوطن التى يحملها البطل صليبا له، وقد رقشت وقائعها وتواريخها فى جسده وروحه على السواء. وهى بهذا التأويل ذاكرة الجسد المبتور فى الحروب، المثخن بجراح المعتقلات السياسية وندوب التهميش فى الوطن وفقدان الدور فيه، لا ذاكرة الجسد الذى يعبر عن حاجاته الشبقية للتحقيق، أو عن صنوف المتعة الحسية الشحيحة إلى حد الانعدام فى عالم هذا النص. وهو عالمنا العربى فى ثمانينيات هذا القرن.

ولذلك فلابد من البحث عن تعليل آخر لسر ذيوع هذه الرواية ونجاحها غير المسبوق، فلا. يكفى لتفسير هذا الانتشار أنها أول رواية جزائرية تكتبها امرأة باللغة العربية، فقد كتبت نساء عربيات كثيرات رواياتهن الأولى دون أن يحققن مثل هذا النجاح. كما كتب عدد من كتاب الجزائر المرموقين روايات بالعربية تفضل هذ الرواية كثيرا من حيث تناولها للوضع الجزائرى، وفهمها لآلياته الداخلية، وفضحها للمسارب التى يتسلل منها الفساد إلى ثورته، ويجهز بقسوة على جل إنجازاتها مثل أعمال **عبدالمجيد هدوقة** أو **الطاهر وطار** أو **واسينى الأعرج**. ومع ذلك لم تحظ أى من رواياتهم المهمة بمثل هذا الذيوع مع انها كتبت بالعربية مثل (ذاكرة الجسد)، وباختصار، وفى حدود علمى، لم تحظ رواية جزائرية من قبل بهذا الانتشار الواسع بين القراء العرب، بما فى ذلك الروايات الجزائرية الكبيرة التى كتبت أصلا بالفرنسية وترجم بعضها للعربية مثل «الدار الكبيرة» **لمحمد ديب** أو (نجمة) **لكاتب ياسين** أو (رصيف الأزهار لم يعد يجيب) **لمالك حداد** وغيرها. فالسر فى تصورى ليس فى جزائرية هذه الرواية، ولا فى نسائيتها، وإنما فى عربيتها بمعنى قدرتها على لمس وتر حساس فى القارئ العربى فى كل مكان، وفى شاعرية لغتها وبلاغتها التقليدية، وفى بساطة بنيتها التى تردنا إلى مرحلة النشأة والتأسيس فى الرواية العربية. ويبدو وكأن التفاف القراء حول هذه السمات والقيم البسيطة هو نوع من الاحتجاج على تعقد البنية السردية فى الرواية العربية الحديثة أو الحداثية كما يحلو للبعض تسميتها.

وقبل أن أوضح ما أعنيه بعربية هذه الرواية، وبلاغة لغتها، وبساطة بنيتها السردية، لابد من التعرف بداية على عالم هذه الرواية وعلى شخصياتها وأحداثها، فالرواية هى من البداية رواية الغربة والحنين إلى الوطن، والتغنى بجماله القديم، وتواريخه التى تنطوى على الإباء والعزة والكرامة. وهى ككل روايات الحنين إلى أزمنة

مفقودة وفراديس تالدة، تبدأ بالتذكر «مازلت أذكر قولك ذات يوم» (ص٧) واستدعاء الأزمنة الغابرة، والتى تبدو الآن ـ لتسارع إيقاعات التدهور فى الزمن العربى الردىء ـ وبالرغم من مرور حفنة من السنوات فحسب عليها ممعنة فى القدم. فقد عاش العربى زمنا لم يعد باستطاعته فيه أن يصدق ذاكرته، لأن ما يدور الآن لا يمكن أن يكون استمرارا لما عاشه قبل عقدين أو ثلاثة من الزمن، ناهيك عن أن يكون ابنا طبيعيا له، أو لأن القطيعة بين الزمن الراهن الموبوء بالفساد والمهانة والتردى والمذلة، وبين ما عاشته الشخصيات فى شبابها القريب من اعتزاز بكرامة الوطن، وتضحية من أجله، هى قطيعة كلية ومزلزلة، وفضلا عن تقنية الزمن المستعاد التى ترهف الحنين، تستخدم الرواية تقنية الجغرافيا النقضية حتى تضاعف الحياة فى المنفى من الحنين للوطن، وحتى تطرح البلد الغربى فى مواجهة الوطن العربى.

فالرواية تدور فى باريس، حيث كما يقول بطلها بضمير المخاطب، وهو لا يخاطب إلا نفسه «تعيش فى بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك، وتنتمى لوطن يحترم جراحك ويرفضك أنت، وأنت الرجل والجرح فى آن واحد، فأيهما تختار وأنت الذاكرة المعطوبة التى ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها؟ (ص ٧٣) ولكن الجديد فيها، بالنسبة لتاريخ الروايات العربية التى دارت بعض أحداثها فى باريس من (عصفور من الشرق) **لتوفيق الحكيم** وحتى (متاهة الرمل) **للحبيب السالمى** مرورا بـ (الحى اللاتينى) **لسهيل إدريس** أو غيرها من المدن الغربية من (الساخن والبارد) **لفتحى غانم** وحتى (الحب فى المنفى) **لبهاء طاهر** مرورا بـ(موسم الهجرة للشمال) **للطيب صالح**، أنها لا تدور عن علاقة الأنا بالآخر ـ وإن كان فى علاقة خالد بكاترين شىء منها ـ وإنما علاقة الأنا الجزائرية بذاتها وبمدينتها البعيدة قسنطينة. فالغربة فى هذه الرواية ليست سبيلا لتناول العلاقة المعقدة بالآخر، وإنما هى مدخل الرواية للتعامل مع العلاقة الأكثر تعقيدا بالوطن، بعدما استكن الآخر بأبشع صورة وأكثرها جلافة فى داخل الأنا، وأخذ يمارس تدميره لها بتشويشها من الداخل. ولهذا كان هذا الانقسام على الذات ومخاطبتها بضمير المخاطب، دون الاكتفاء بالتعبير عنها بضمير المتكلم، فنحن هنا بإزاء ذات انقسمت على نفسها وأصبحت تعانى من «شيزوفرينيا» حضارية وموقفية معا، سواء أعاشت هذه الذات فى الداخل، أم اتسع أمامها الفضاء لتجعل الخارج امتدادا للداخل والداخل فضاء تابعا يحقق وحده ما يريده الخارج له.

وتكشف هذه الجغرافيا النقضية عن بعد آخر من أبعاد هذا الانقسام الدال على الذات، وهو الزمن النقيض الذى لا تتيحه المسافة الزمنية وحدها فى السرد المستعاد، وإنما تنبهنا إليه الغربة الناجمة عن تغير الزمن. فقد عاش البطل طويلا ـ بسبب سرعة الإيقاع فى عالمنا العربى الراكد، وفقدان الذاكرة ـ بعد سنوات الاستقلال الأولى التى كان فيها «للمحارب هيبته، ولمعطوبى الحروب شىء من القداسة بين الناس. كانوا يوحون بالاحترام أكثر مما يوحون بالشفقة. ولم تكن مطالبا بتقديم أى شرح، ولا أى سرد لقصتك» (ص٧٢). عاش فى الجزائر حتى نسى الناس أبطالهم، وضاقوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بهم ذرعا، ولم تعد الذراع المبتورة وساما بل مجرد عاهة تستدر الشفقة، وتحتاج إلى تفسير، فجاء إلى باريس عام ١٩٧٣، بعد عشر سنوات من الاستقلال، ليعيش وسط الذين بترت ذراعه وهو يحاربهم. بعدما ضاق به من بترت ذراعه من أجل تحريرهم. هذه المفارقة المؤسية هى أيضا من أدوات إرهاف حدة التأثير الانفعالى للعمل على القراء، لأنها تستدر سخطهم على أوضاع هم ساخطون عليها سلفا وواعون بما تنطوى عليه من تناقضات صارخة، فالمسافة الزمنية مضاف إليها المسافة الجغرافية، ترهف وعى القارئ بهذه المفارقة وتمكنه من رؤية تناقضاتها الصارخة.

هذه الجغرافيا والزمن النقيض تختلقان وضعا إشكاليا يعيشه البطل «خالد» على شكل أزمة كيانية مترعة بالتناقضات. فوراء جسر ميرابو ونهر السين اللذين تطل عليهما شقته فى باريس، وراء هذا الجسر غير المرسوم أبدا فى لوحاته، تقف قنطرة سيدى راشد ووادى الرمال فى قسنطينه حائلا دون رؤيته لجسر ميرابو أو نهر السين، ودون رسمه لهما. تماما كما تقف «أحلام» أو «حياة» هذه الفتاة الجزائرية الشابة بشعرها الفاحم الطويل، وتفكيرها التقليدى البسيط، حائلا دون رؤيته لكاترين أو فهمه لها، بالرغم من أنها هى التى جادت عليه بكل ما لديها من جسد وطاقة على العطاء، بينما خايلته «أحلام» مخايله امرأة عربية مستعصية مغناج، راغبة وعاجزة عن العطاء معا، وخايله من ورائها وطن مترع بالفساد يبذل نفسه للقوادين والسراق والخونة، ولا يمارس مع من يخلصون له غير الجحود والقسوة الخائبة الشرسة، ولا تنتهى الإشكالية عند الأمكنة الشخصيات، بل تنتاب الزمن أساسا. فنحن هنا بإزاء رواية يكتبها الراوى عن علاقته الإشكالية مع «أحلام»/ حياة/ الجزائر/ قسنطينة، ويسعى عبر استخدام تقنيات الزمن المستعاد لفهم ما آل إليه حالهم جميعا. ولذلك فإنه يبدؤها فى أول نوفمبر عام ١٩٨٨. فى الذكرى الرابعة والثلاثين لانطلاقة حرب التحرير الجزائرية أول نوفيمبر عام ١٩٥٤، وبعد أحداث أكتوبر الدامية التى انتهت بها مرحلة كاملة من تاريخ الجزائر، وبدأت بها مرحلة أخرى جديدة، مرحلة رصاص حرب الردة الموجه هذه المرة إلى صدور الجزائريين، وليس إلى صدور أعدائهم، ولكنه لا يمس هذه الأحداث المزلزلة والتى لاتزال قعقعات زلزالها تتردد فى أرجاء الجزائر بالدم والعنف والرصاص حتى اليوم إلا مسا خفيفا، فهو شبح من أشباح الماضى لا يزال مملوءا بهذا الماضى بالشكل الذى يعميه فيه عن رؤية الحاضر أو يحول بينه وبين كشف البنيه الداخلية المعقدة. فالرواية فى بعد من أبعادها هى رواية هذه المرحلة التى اندلعت أحلامها الوردية فى الخمسينيات ثم باخت أحلامها عبر صراعات الثورة الداخلية فى الستينيات، وتخثرت بعدما ضربتها رياح الفساد فى السبعينيات، وتقوضت كلية أمام عجزها عن ستر عورات الفساد أو درء بعض تناقضاته فى الثمانينيات، وانتهت تلك النهاية الدامية فى أحداث أكتوبر ١٩٨٨ فى الجزائر العاصمة. «بين أول رصاصة وآخر رصاصة تغيرت الصدور، تغيرت الأهداف. وتغير الوطن» (ص٢٤). هذه الكلمات الرومانسية البليغة هى كل ماتستطيع أن تقوله لنا إزاء هذا التحول الدامى لشعب ينحدر من ذروة الملحمة إلى هاوية المأساة بسرعة صاروخية مدهشة.

وبطل هذه الرواية هو ابن هذا التغيير الدامي وضحيته وشاهده فى آن، تفتح وعيه مع بدايات المقاومة فى أحداث ٨ مايو ١٩٤٥ بقسنطينة. ونضج على نيران الثورة الأولى التى اندلعت من الجبال المحيطة بها، ثم سرعان ما انخرط فى صفوفها وهى لاتزال فى بداياتها الباكرة، فهو من الحى الذى أسس أبناؤه خلاياها الباكرة، حى سيدى المبروك فى قسنطينة، ومن أبناء قسنطينة الذى دخلوا فى دين الثورة أفواجا منذ تشكيل الخلايا الأولى للكفاح المسلح، وكان واحدا من أبطال المعارك الأولى وليس «من المجاهدين الذين ركبوا الموجة الأخيرة ليضمنوا مستقبلهم، مجاهدى ١٩٦٢ وأبطال المعارك الأخيرة» (ص٤٤). كان هو ولايزال فى الخامسة عشرة من عمره ضمن نزلاء سجن «الكديا» إثر «مظاهرات ٨ مايو ١٩٤٥ التى قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيها أول عربون للثورة متمثلا فى دفعة أولى من عدة آلاف من الشهداء سقطوا فى مظاهرة واحدة، وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنزانات » (ص٣٠) وفى السجن كان لقاؤه بقدره الثورى عبر معرفته بـ «سى الطاهر» الذى لقنه دروس التفانى والتضحية الأولى. وبعدما أطلق سراحه بعد ستة أشهر لصغر سنه عاد إلى المدرسة الثانوية. وواصل دراسته حتى ماتت أمه، وبعدها التحق عام ١٩٥٥ بالجبهة ليستقبله سى الطاهر هناك فى الجبل بعد أن أصبح الرأس المطلوب بعد كل عملية يقوم بها المجاهدون فى الشرق الجزائرى، وليكون قائده فقد خلق سى الطاهر كما يقول لنا البطل «ليكون قائدا. كان فيه شىء من سلالة **طارق بن زياد. والأمير عبد القادر**، وأولئك الذين يمكنهم أن يغيروا التاريخ بخطبة واحدة» (ص٣٢).

ويصبح «خالد» واحدا من أخلص الجنود فى كتيبة سى الطاهر عبد المولى وأشجعهم. وسى الطاهر الذى أبعدته فرنسا عن الجزائر بعد سنوات فى السجن بتهمة التحريض السياسى هو أحد أساطير حرب التحرير الشعبية الجزائرية، تعلم «خالد» الكفاح المسلح على يديه، وأبلى تحت قيادته فى العديد من المعارك بلاء حسنا. ثم أخذ القائد يعتمد عليه فى المهمات الصعبة ويكلفه بالمعارك الخطرة. ورفعه بعد سنتين إلى رتبة ملازم ليتمكن من إدارة بعض المعارك وحده، وأخذ القرارات العسكرية التى يقتضيها كل موقف. وشغفته المعارك من إحساسه باليتم وحزنه الدفين على أمه التى ماتت كمدا بعدما تزوج أبوه من امرأة أصغر سنا، وتركها وحدها مع خالد وأخيه الأصغر حسان، وفى معركة ضارية على حدود «باتنة» يصاب برصاصتين فى ذراعه اليسرى وهو لم يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره، فترسله الجبهة إلى تونس للعلاج، ويتقرر هناك إجراء جراحة بتر ذراعه، ويبقى هناك ليخدم الثورة فى الخطوط الخلفية، ويترك بتر الذراع أثرا نفسيا مؤلما على «خالد» الشاب، فيوجهه طبيب يوغسلافى من الذين اشتركوا فى الثورة وتأهيل جرحاها إلى الرسم الذى يبرع فيه، ويصبح عبره واحدا من رموز الحركة الفنية الجزائرية. وفى تونس يكلفه سى الطاهر بالإشراف على أسرته وتسجيل ابنته الوليدة نيابة عنه فى مكتب المواليد وتسميتها «أحلام».

وهذا الربط بين تبلور الثورة وميلاد « أحلام» وتسميتها له دلالاته المهمة فى النصر من حيث توحدها بالجزائر الجديدة. فهى مرصودة للقيام بهذا الدور الرمزى من البداية. جاءت سى الطاهر على كبر وبعدما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجاوز الأربعين، بعد اندلاع الثورة وكأنها ثمرتها الموعودة والمرتجاة. وبعد محاولة زواج فاشلة لم يرزق منها ذرية، فغيرت الرجل وجعلته أكثر رقة وإنسانية. وهى ابنة رجل تقول الرواية أنه «من طينة ديدوش مراد، ومن عجينة العربى بن مهيدى، ومصطفى بن بولعيد الذين كانوا يذهبون إلى الموت ولا ينتظرون أن يأتيهم» «ص ٤٤». وكأن الرواية تريد أن تجعلها بنت هؤلاء الأبطال جميعا، وبنت نضالهم المسلح الذين سطروا به للعزة والكرامة وحب الوطن كتابا مسطورا بالدم والكفاح. وتدعم هذه الرابطة باستشهاد الأب لينخرط فى سجل الخالدين دون أن يتمتع بالنصر ولا بقطف ثماره. إذ يسقط سى الطاهر شهيدا فى صيف عام ١٩٦٠ قبيل انتصار الثورة بقليل. وهى شهادة دالة لأنه «ليس من شهداء المصادفة الذين فاجأهم الموت فى قصف عشوائى، أو فى رصاصة خاطئة» (ص ٤٤) إنها إذن - كالجزائر ذاتها - بنت الاستشهاد بعد معارك ضارية استمرت لسنوات وسنوات. وبعد هذا كله لا تترك الرواية لقارئها استنتاج العلاقة بين الاثنين. فبعد التغزل الفج السافر بالاسم، وهو اسم الكاتبة نفسها، «بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك، تشطره حاء الحرقة ولام التحذير. اسما يحمل ضده ويبدأ بـ «أح» الألم واللذة معا» وهو تغزل ينز بالمراهقة والإعجاب بالذات، تؤكد الرواية الرابطة «هذا الاسم المفرد - الجمع كاسم هذا الوطن» (ص٣٧)، لمن فاته استنتاجها بعد هذا التصريح المفضوح.

لكن أهم ما يؤسس علاقة البطلة بالوطن، ليس الاسم المفرد الجمع كاسم الوطن، ولكن سياق الميلاد وتقليدية التكوين النفسى، برغم الدراسة فى باريس فالبطلة ذات تكوين اجتماعى ونفسى وتقليدى كالجزائر نفسها، لا تعدو ثقافتها الفرنسية إلا قشرة حضارية رقيقة، لم تتغلغل إلى أغوار النفس ولم تغير توجهاتها أو منطق تفكيرها. هى امرأة عربية تقليدية فى كل تصرفاتها، ترضى الضيم، وتعتصم بالصمت فى المواقف المصيرية، وتترك للرجال الفاسدين تدبير أمورها وعقد صفقاتهم فوق رأسها، وتهوى أن يتصارع من أجلها الرجال منتظرة - كملكة النحل الكسولة - أن تفوز بالمنتصر فى نهاية المطاف، وإن كانت غير قادرة على أن تقتله كما تفعل ملكة النحل بعد السفاد. وربما كانت هذه الطبيعة التقليدية والتى تسرف الرواية فى التغنى الرومانسى بها من أسرار شعبية هذا الرواية وغوايتها للقراء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

ويعود خالد بعد الانتصار إلى الجزائر، ولكنه يرفض المتاجرة بما فعله من أجل الوطن، فى زمن تكالب فيه الخونة على السلطة وادعى فيه الجمع الوطنية والتضحية، حينما حان موعد قطف الثمار وإجزال العطاء. ومع أنه يحصل على وظيفة فى إحدى مؤسسات النشر إلا أن تاريخه وترفعه عن المغانم وإخلاصه للزمن القديم والقيم الوطنية القديمة والتى تبددت بسرعة تحت واقع التغيرات العاصفة وزحف الفساد يحوله إلى عبء على الزمن العربى الردىء الذى بدأ يتخلق فى السبعينيات. فيقرر خالد الهجرة إلى فرنسا عام ١٩٧٣. فهذا المناضل الذى تربى فى زمن الرصاص النبيل فى حرب التحرير هاجر قبل زمن رصاص حرب الردة الشرير. وفرق كبير بين الرصاصين: رصاص مترع بالأمل فى الخلاص من المستعمر والحلم بوطن حر

وشعب سعيد ، ورصاص ناجم عن اليأس والقهر وانتشار الفساد وفقدان الرؤية بعدما تكاثف الظلام. فى زمن هذا الرصاص الثانى، زمن ما بعد حرب أحداث أكتوبر ١٩٨٨ الجزائرية الشهيرة والتى سيموت برصاصها الطائش حسان، شقيق خالد الوحيد ومن بقى من أسرته فى الجزائر. تنطلق الرواية لتحكى لنا، أو بالأحرى لتكتب لنا، فالرواية تستخدم تقنية الرواية داخل الرواية، قصة ما دار ويدور فى الجزائر الوطن، وما جرى لخالد بعيدا عنها.

ولأن روايات الحنين لابد أن تدور حول امرأة/ وطن، فإن (ذاكرة الجسد) تدور حول علاقة خالد المتيم من صغره بحب الوطن بأحلام بنت زعيمه الثورى ورمز النقاء والاستشهاد فى هوى الوطن سى الطاهر عبد المولى. ففى بداية الثمانينيات، وبعدما استقر خالد فى باريس، وبزغ نجمه فى عالم الرسم، وأقام معرضا مهما له أشادت به الصحافة الفنية الفرنسية ذاتها ، تجىء هذه الجزائرية الشابة الجميلة ذات الشعر الليلى المتدفق وتتوقف خاصة أمام لوحته الأولى لقنطرة «سيدى راشد» بقسنطينة. فتتوحد باللوحة/ والمدينة/ والماضى الجميل كله دفعة واحدة. وسرعان ما يكتشف خالد لمحاسن الصدف، أنها ليست إلا تلك الطفلة الوليدة التى أوكلت له بعدما فقد ذراعه فى الحرب لتحرير الوطن مهمة تسميتها، وهى المهمة التى حمله أمانتها سى الطاهر لا غيره، وكأنها مهمة من مهمات الثورة وحرب التحرير. فيقع البطل فى هواها بكل طاقة مراهقته المكبوتة منذ أن انضم للثورة وخابت أحلامه بعد التحرير. ذلك لأن المرأة التى يعشقها البطل خالد أقرب إلى النموذج المثالى المجرد، والمصاغ من أفكاره وتواريخه منه إلى النموذج المتعين الذى تقدمه الرواية للمرأة عبر شخصية أحلام، التى ستستلم فى نهاية الرواية وبقبول كامل لأبرز رموز الفساد فى وطنها وترتبط بالزواج به، وكأنها تضفى على فساده من تاريخها ورمزيتها الشرعية المبتغاة.

وليس هذا بغريب على بطلنا المغرق فى مثاليته، العاجز عن مواجهة الواقع الذى يرفضه، ولا يملك إلا الترفع عليه. إنه يحب النموذج المصنوع من صبواته وأحلامه، لا الواقع المر المتجسد أمامه فى شخصية «أحلام» المترعة بالتناقضات . ففى علاقة الحب النموذجية تلك نجد أن سوار أحلام يذكره بسوار أمه وبحلى قسنطينة الشعبية منذ الوهلة الأولى (ص٥٣) فالبطل مشحون بذاكرته إلى الحد الذى يحجب عنه رؤية الواقع. فهو لايرسم إلا من الذاكرة. ويخفق فى درس الرسم من الواقع حينما يذهب إلى مدرسة الفنون الجميلة فى باريس، ولا يرى من الموديل العارية إلا وجهها، فحجاب الجسد موجود فى داخل العربى حتى ولو نفضت الباريسية عن جسدها الباذخ الجميل كل الثياب فى مرسم الكلية، فيرسم كل الفرنسيين الجسد العارى، ولا يرسم بطلنا «خالد» إلا الوجه وحده. فنحن هنا بإزاء ذاكرة موشومة فى الجسد، لا فى الجسد الظاهر والذراع المبتورة فحسب، وإنما فى لاوعى هذا الجسد وحركيته الدفينة. عين حسيرة لا ترى عرى كاترين الفادح وجمال جسدها المبذول. أما عندما يهمى عليه الوحى بعد قصة اللقاء العاصف مع أحلام/ حياة فإنه يرسم من الذاكرة صورا محمومة لقناطر قسنطينة التاريخية بعذوبة من يتغنى بجمال وطن غابر مفقود. فقد

انفقد هذا الوطن يوم استسلم للفساد، وعهّر نفسه للسلطة المطلقة، بالرغم من أنه فقد ذراعه من أجله فى حرب التحرير.

وتبدأ علاقة جديدة فى التخلق أقرب إلى علاقات حب مراهقة الكهول. فلا نعرف فيها إذا ما كانت «أحلام» هذه مجرد وهم من أوهام الاستعارات الروائية والوطنية، أم أنها نسج عقل مراهق تدغدغه أحلام لوليتا والجنس بالمحارم، أم أنها مجرد علاقة حب عذرى تمر كل ممارساته عبر مرشح رؤية رومانسية حالمة، تعتبر المرأة مدينة تمجدها، بينما هى فى الحقيقة تهينها. ولا غرو فإن البطلة المحبوبة المستعصية معا، سرعان ما تزف - بالحلال وفى عرس تقليدى شعبى تبعث فيه كل المأثورات القسنطينية الجميلة - إلى أحد قوادى العهد الجديد الذى يناهز خالد عمرا. ولكنها استمرارا للرؤية الرومانسية تقول له «سأكون لك وحدك فى ليلتى الأولى بقسنطينة، بينما الذى يفوز بها حقا هو رمز الفساد المعاصر وأحد وجهاء الزمن العربى الردىء. واحد من «أصحاب البطون المنتفخة والسجائر الكوبيه والبدلات التى تلبس على أكثر من وجه» (ص٣٥٤) ويشهد حفل العرس الكرنفالى المثير «أصحاب كل عهد وكل زمن، أصحاب الحقائب الدبلوماسية، أصحاب المهمات المشبوهة، أصحاب السعادة وأصحاب التعاسة وأصحاب الماضى المجهول. وزراء سابقون ومشاريع وزراء سراق سابقون ومشاريع سراق، مديرون وصوليّون، ووصوليّون يبحثون عن إدارة مخبرون سابقون، وعسكر متنكرون فى ثياب وزارية » (ص ٣٥٥) لكن هذه النهاية الفاجعة والتى تتبلور فيها إشكالية علاقة الجزائرى بوطنه لا تجىء إلا فى آخر الرواية وبعد أن تمر قصة الحب المراهقة بين خالد وأحلام بالمرحلة القسنطينية، بحب «زياد» الشاعر الفلسطينى الذى يحبه كل من خالد وأحلام. ويقدم خالد صديقه لأحلام، وينسج - ببراعة قواد محترف، أم تراها سذاجة برىء مفرط فى براءته - تفاصيل علاقة الغواية بينهما، ثم يتركهما ويسافر، وتؤرق علاقة زياد الغامضة بأحلام مضجع خالد زمنا، ويتهمه سرا بخيانته له، ولكنه سرعان ما يبرئ ساحته عندما يخرج ثوب العرس ملطخا بالدم فى صباحية العرس فى قسنطينة، فمن له حق سفك دم الوطن العذرى ليس المناضل، ولا حتى الفلسطينى الثائر الذى يموت قتيلا فى صيف المهانة العربى الذى اجتاح فيه العدو الصهيونى بيروت عام ١٩٨٢، وإنما القواد المحلى المحترف.

بعد هذا الاستعراض السريع لما يدور فى الرواية لابد من العودة إلى تعليل سر شعبيتها والذى سبق لى أن أجملته فى نقاط ثلاث وهى عربيتها، وشاعرية لغتها وبلاغتها التقليدية، وبساطة بنيتها التى تردنا إلى مرحلة النشأة والتأسيس فى الرواية العربية. فنحن هنا بإزاء رواية عربية بالمعنى الواسع للكلمة . لأنها باستثناء تفاصيل جزائرية قليلة تحيل الخصوصية الجزائرية إلى استعارة للوضع العربى برمته، والذى يستشرى فيه الفساد ويستولى السراق على خيرات الوطن، ويعهره القوادون ويتاجرون بقيمه وكرامته. وهى من هذه الناحية رواية العذاب الذى يعانيه الذين يخلصون فى حب الوطن، ويضحون من أجله. لأن الرواية تجسد أن المشكلة هى مشكلة علاقة الجزائرى المخلص بوطنه وقد أصبحت هذه العلاقة نوعا من عشق المحرمات. فالأوطان لم تعد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مبذولة لأهلها. وإنما للخونة والأجانب. والرواية كلها تعبير عن ألم هذه العلاقة المتفانية فى حب الوطن/ حب تاريخه وذاكرته. / حب أحلام/ وقد صارت - فى الزمن العربى المقلوب - من علاقات المحارم بينما صارت القوادة والقذارة هى كرنفال الرواية وعرسها المقلوب. ومن العلامات الدالة فى الرواية أن سى ناصر - الابن الثانى لسى الطاهر والذى ولد عام ١٩٥٩ - رفض حضور هذا العرس الكرنفال، وأمضى الوقت فى المسجد، بينما لم يستطع خالد الذى أعجب بموقف ناصر أن يحذو حذوه، وهو الذى يتشدق طوال الوقت بتمرده على السائد ورفضه للفساد، فهو ضعيف ضعفا أزليا إزاء «أحلام»/ الثورة/ الوطن وهى تتبدد أمام عينيه، وتوهمه بأنها له، بينما هى أول من مرغ شرفه فى الوحل، ومنح الفساد الشرعية والمصداقية.

أما السبب الثانى فى شعبية هذه الرواية فهو شاعرية لغتها وبلاغتها التقليدية. لأن الرواية وهى تعى أنها - كما تثبت ذلك على غلافها الخارجى - «أول عمل روائى نسائى باللغة العربية فى الجزائر» تحرص على بلاغة اللغة وشاعريتها بالمعنى التقليدى للبلاغة والشاعرية معا. إنها تبدأ بهذه المقابلة البلاغية «الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث» والرواية كلها مليئة بتلك العبارات والتعبيرات «المقلوظة» كما نقول بالدارجة المصرية، والتى تلفت انتباه القارئ وتستحوذ على إعجابه بسهولة، ويمكن للمراهقين اقتطافها فى خطاباتهم الضحلة. أما السبب الثالث فهو بنيتها التى تردنا إلى مرحلة النشأة والتأسيس فى الرواية العربية. صحيح أن (ذاكرة الجسد) تستفيد من تاريخ الرواية الجزائرية، وتحشد هذا التاريخ لإبراز البعد القومى للشخصية. وأنها تحرص على تأسيس علاقات تناصية مع عدد من الروايات الجزائرية، وخاصة تلك المكتوبة بالفرنسية: روايات مالك حداد وكاتب ياسين خاصة؛ وصحيح أيضا أنها تعمد إلى لعبة التقديم والتأخير فى تناولها للزمن، وأنها تلجأ كذلك إلى لعبة النص داخل النص، لأن الرواية هى عن رواية يكتبها خالد لأحلام عن قصة حبهما، لأنه لم يستطع أن يرسمها مباشرة، وإنما رسم قسنطينة عوضا عنها، وتجسيدا لها فى آن، ولكنها برغم هذا كله رواية من النشأة والتأسيس. تطرح المرأة كمعادل للوطن كما فعل **محمد حسين هيكل** فى روايته (زينب)، فهى تعى أنها «أول عمل روائى نسائى باللغة العربية فى الجزائر» وعيا مزدوجا: أى وعى اللغة ووعى التأسيس وكلاهما وجهان لعملة واحدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يباب

خطوةُ الريح على الأرضِ يبابْ
وصراعُ الناسِ ريحٌ

. . . .

خيَّم الهمُّ وغاضت لحظةُ الفرحِ الشحيحهْ
مالذى الآن تجمَّعْ؟
فالعناقيدُ تدلَّت
ثمَّ ذلَّت
فى المدى وانفرطت

فدويلاتٌ تسودْ

ودويلاتُ تبيدْ

وعلى الأفقِ ضجيجٌ صامتُ

خطوة الريح على الأرض يبابْ

وشجونُ القلب ريحٌ

بعد أيامك لا اشتاق حبيبٌ لحبيبٍ

لاو لا اشتاقت قلوبٌ لأغاريد القمر

كلّما ضاءَ بلحنٍ

أخرسَ اللحنَ وعيدٌ من كوابيس الظلام

أنتِ عمرٌ ليس من عمرِ الزمانْ

أنتِ وهمٌ

كان في عمرى وكانْ . . !!

ليتَهُ ما مرَّ بى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

. . . .

خطوة الريح على الأرض يبابْ

وطموحُ النفسِ ريحٌ

. . . .

حجرٌ؟

أم زهرةٌ؟

أتَدلّى فوق مجدٍ بعده لاشيءَ إلاّ الإنتحارْ؟

أمْ تدنّى عند قاعٍ تحته لاشيءَ إلاّ الإنتحارْ؟

نهمُ يلهث من خلف نهمْ

ودمُ أسودُ فى حضن

دمٍ أحمرْ

إنّه الآن سواءْ

. . . .

خطوة الريحِ على الأرضِ هباء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد المنعم الباز

على آماق البصر

لم يعد يعجبه الوجه الذى يعكسه زجاج مترو الأنفاق فى الصباح، ولا يحلق به قميص نومها الوردى فى المساء.

قال لى. أعاقبك بألا أعاتبك، تمضغ الذنب ولا لذة، وتبصر المصيبة ولا ألم، تجر جسدك فى متاهات الناس ولا يتسع لك شارع رمسيس. تنبش السماء بأربعة أصابع فتسقط فى عينك؛ أحلام متربة، تدب فيما يشبه الوطن وتنزف ما يشبه الحياة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

من ساعة ما بقى عندى ستاشر سنة وأنا عايز يحصل تغيير فى حياتى ونفسى يبقى عندى موتوسيكل زى أبطال السينما وكمان بحل لى أزمة المواصلات».

فى سن السادسة عشرة كانت سنارته مازالت فى الماء باحثة عن قمقم صغير به جنى طيب ولم يكن فى النيل سوى السمك والطحالب والأحذية القديمة، وظل بعدها فترة حين يهبط من القطار ينظر من النافذة أولا باحثا عن جمهرة أهل المدينة وقد مات رئيسها واتفقوا على تولية أول غريب، لكنهم لم يتفقوا أبدًا على أى شىء.

- لماذا لم تعد تكتب؟!

لماذا تكتب أنت؟!! مقلتك تهفو للدمع القديم فهل تستحضر البصل؟!

كيف تطلق نكتة جديدة ونافورة روحك متربة؟ وحتى لو كنت تضحك، لدرجة الرفض أو تبكى لدرجة النشيج يجب أن تجد حكاية غريبة تضحك وتبكى فى آن واحد. مشكلة لا تهم أحدًا ثم أننى أكتب التقارير كل يوم.

«أخرجت الجثة من الثلاجة ووجدت باردة الملمس والجثة لذكر فى أوائل العقد الرابع من العمر سليم ظاهر العين متوسط البنية والطول وخالٍ من المظاهر الإصابية الخارجية المشتبهة».

ـ كالحمال الذى انتظر الدلالة كى تأخذه إلى نعيم البنات الثلاث، انتظر أن ينبجس العدل من تحت أقدام البرولوتاريا، لكن عمال العالم لم يتحدوا واستسلموا للتليفزيون. ثم انتظر أن ينتهز القوميون الفرصة من المحيط إلى الخليج فسبقته البسوس لناقتها وحاملة طائراتها إلى هناك وأخيرا كسل عن حلق لحيته وجلس على رصيف الإسلاميين فوجدهم تعبوا من المعتقلات وحمل السلاح والمنشورات وتفرغوا لقطف النقابات. يمكنه إذن أن يصدق مصادفة التقاء ثلاثة صعاليك كل منهم بعين واحدة سليمة، كل منهم ملك ابن ملك وله حكاية لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر.

ـ هى غنيوه؟ هتقعد تخبط فى الحلل كتير؟! روح شم شوية ورد.

ـ الأمور أصبحت فوضى يا أستاذ، زمان كان كل واحد عارف مكانه فى الدنيا: المهندس مهندس وبتاع اللب بتاع لب، الآن لا أحد يعرف ما الذى سيحدث غدا. خديجة قد تكسب سيارة من سمن الهانم ووكيل الوزارة قد يجد نفسه ينفق مدخراته على التهاب الكبد. كل شىء يمكن أن يأتى وكل شىء يمكن أن يضيع والناس ستطبطب عليك بكلمات باهتة وتمضى فى ساقية الحياة.

ـ لم يجرؤ بعد على إحراق مجلات الحائط القديمة حيث كان صاحب السوبر ماركت عميلا للمخابرات الأمريكية والراقصة أخذت ريالات السعودية لتتحجب والحلاق سافر إلى الأردن خصيصا ليعود بكاسيت عملاق يطلق منه عذاب القبر على الشارع... وطبعا لم يجتمع مجلس الأمن أبداً لإدانة المؤامرة.

ـ مستقبلات اللمس تتكيف بسرعة وتكف عن إزعاجنا بلمس ثيابنا وزوجاتنا وحكوماتنا، لكن مستقبلات الألم تتكيف ببطء شديد، إذ أن الألم معناه أصلا حدوث تحطم لجزء من نسيج الجسد واستمرار الشعور بالألم ضرورة كى نهرب من أسباب هذا الخراب. هل عرفت الآن سر علاقة إسرائيل بالمخدرات؟

ـ لا، لا أنت خرفت تماما، تسكت تسكت ثم تريد أن تقول كل شىء فى وقت واحد. لا ينفع.

ـ كيف أقول جملة مفيدة وحيدة كل أسبوع كى لا تضيع فى زحام الجمل الأخرى؟ أنا لا أعرف. مازلت لا أدرى كيف أرتعش بإيقاع.

هى لحظة تنتابك فيها شجاعة فتح الخراج بنفسك، يكون ألم يعصر القلب وعرق بارد ودوخة ولذة ماسوشية رغم الأنين.

ـ فيه حاجة اسمها السبرتونين، ناقصة شوية فى مخك هى اللى عاملة لك الاكتئاب دا.

ـ هل تعرف مدينة النحاس التى تحول فيها الناس إلى مسوخ وتماثيل معدنية ثابتة فى أماكنها؟ السلطان فوق عرشه يشير للسياف والمشترون فى الأسواق يفاصلون حتى آخر نفس واللص جمدته نفس اللعنة وهو يتسلق الحائط، أشعر منذ فترة أننى أحيا فيها كل ما فى الأمر أن المسوخ أصبحت تتحرك وتفتح فيها بالكلمات وحتى تدارى عن نفسها مسخها فإنها تمارس ما تظنه حياة بسرعة وضراوة.

ربما عندهم هم سيروتونين أكثر من اللازم. فقط توقف عن الدوران معهم لمدة أسبوع واحد وستكتشف ملامح التمسخ.

ـ هل تشعر بالذنب؟ بالأرق؟ بفقدان الشهية للطعام، حد مات لك قريب؟

ـ جدتى وكنت باحب طبيخها لكن مش شاعر بالذنب لأنى بأنام! (كانت بتقول إن كل واحد فينا ربنا خالق عشانه مية وستين ملاك، سبعة منهم مخصوصين للعين علشان يحرسوها. تخيل مية وستين ملاك مخلوقين علشانك. مش حاجة جميلة؟

المشكلة إن الملايكة فضلت تسقط منها وهى بتدبل وأنا معرفتش أحط لها أى ملاك فى الحقنة آخر ليلة سابوها.

ـ بطل دراما، تنكر أنك تانى يوم دفنتها كنت فى حضن مراتك؟

ـ جايز كنت باطبطب بيها على أحزانى، جايز كان نفسى أرضع منها حبة نور. كنت ساعات باحاسبها على عملة زوجة حسن البصرى ـ تهرب ومعاها عياله كمان، على أبوها ملك الجان؟!

كانت بتدافع وتقول: إن أمه أكيد بعد ما سافر عملت عليها حماة وبعدين أصلا هو خاطفها. (إلا صحيح، ليه الواحد فينا بيحب البنت أم الجناحات لكن لازم ينتف ريشها؟!)

ـ هايل، فلسف، فلفس لما تفلس، فيه إيجار وخزين للبيت ودفتر حضور يتحسب عليه الحوافز وفلوس للبوفيه وامتحانات دراسات عليا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ لنا زميل غريب خلال أربعة سنوات فقط من بكالوريوس الطب حصل على ماجستير الأمراض المتوطنة ودبلوم إدارة المستشفيات ودبلوم الاقتصاد العالمى والسياسة الدولية، ودبلوم التاريخ والفقه والفلسفة الإسلامية. الطريف أنه التحق بالدبلومات الثلاثة فى وقت واحد وكان أحيانا يمتحن دبلومين فى نفس اليوم فيجيب بأقصى سرعة فى امتحان ويأخذ تاكسى بعد نصف ساعة ليدخل بأى عذر امتحان الدبلوم الآخر. يمكنك اعتبارى عبقرى، بل لابد أنه كذلك. لكن ما طعم رحلات السندباد السبعة، لو قام بها فى نفس الوقت؟!

ـ مشكلتك أنك تظن أن شخصا ما أو كتابا ما سيخبرك بأمانة وصدق ما هو أفضل شىء تفعله بحياتك وستظل تبدد حياتك بحثا عن كليهما بلا جدوى.

ـ بالعكس، المشكلة أننى لم أعد بهذه السذاجة كى أترك مصيرى لأى شهر زاد. كل الكلمات أصبحت ترسل للمعامل الكيمياوية للتأكد من خلوها من المواد السامة والمهدئات والمنومات والمخدرات وتقارير المعامل تتأخر كثيرا كما تعلم وليس لدى سوى جسد متوسط الطول والبنية، يحمل ذلك الوجه الشارد الذى يعكسه زجاج المترو.

ت: طارق أبو الحسن

الجزء الثاني:

الهيروغليفية في عصر النهضة المبكر

هل قامت النهضة الفنية الأوروبية على أساس مصري؟

وقد أعطى بسيانيللو Pisanello ـ وهو من أكبر سكاكى الأوسمة فى القرن الخامس عشر (الكواتروشنتو Quattrocento) وربما فى كل العصور ـ قياسا جيدا عن التداخل والتضافر بين التقاليد الهيروغليفية والأوروبية.

ومثلى الأول ـ بوضوح ـ على ذلك هو ميدالية متأخرة إلى حد ما، خلفية ميدالية لألفونسو الخامس Alfonso V ملك أراجون Aragon وسيسلى sicily فى عام ١٤٤٩ (صورة رقم ١٠) والتى تظهر نسرًا جاثمًا على قرمة شجرة مع غزال ميت وتوجد طيور مفترسة أخرى حول الغزال، وتوجد أيضاً كتابة منقوشة وهى Liberalitas Augusta[٢٦]، والصورة ترمز إلى جود وسخاء الملك.

ومصدر القصة ليس حور أبوللو Harappllo ولكنه بلينى Pliny، ومن هنا أخذت القصة بواسطة كتاب العصور الوسطى مثل بارثولوميف الرجل الإنجليزى Bartholomev والبرتس ماجنس ASlbertus Magnus . وقد انتقلت هذه القصة إلى مواد متأخرة أخرى فى القرون الوسطى،، وخاصة الـ Fiori du virtu - وهو نص معروف جيدا من منطقة توسكان يتناول قصص الحيوانات التى تهدف إلى تهذيب الأخلاق ـ حيث حفظت بعض المخطوطات التى تنتمى إلى القرنين الـ ١٤ والـ ١٥ وبقيت سليمة حتى الآن[٢٧]. (صـــورة ١١). ويجب أن يكون ليوناردو قد امتلك نسخة من Fiori du virtu ونقل منها التعليق الآتى على صورة النسر:

يقول الرجال ـ بشأن صورة النسر ـ إنه لا يمكن أن يكون جائعا للغاية لدرجة أنه لا يترك جزءا من فريسته

إلى تلك الطيور التى تقف من حوله(٢٨). ونحن نعتقد أيضاً بأن بسيانيللو قد حفزه نص الـ Fiori du Virtu وجعله ينفذ هذا المنظر.

وبالمثل؛ نجد ميدالية هيروغليفية مبكرة نفذها بسيانيللو للعالم بيللتو كومانو Belloto Cumano (١٤٤٧)، ونرى فيها القاقوم (القاقم) فى الخلفية (صورة رقم ١٢)، وقد اقتبست الفكرة بالكامل من بلينى(٢٩).

وقد أصبح القاقوم - بالاعتماد على قصة بلينى - يستعمل مراراً كرمز للصفاء والنقاء، وكان متضمنا أيضا بشكل أو بآخر فى الـ Fioiri du virtu، ومرة أخرى نجد أن ليوناردو قد استعمله ويظهر هذا بوضوح فى عمله المعروف بـ (بورتريه المرأة Portrait of a Woman (cracow)، ويعتقد بعض الباحثين - وهو اعتقاد صحيح من وجهة نظرى - أن هذا البورتريه هو لـ سيسليا جاليرانى Cecilia Gallerani ويؤرخ له بحوالى العام ١٤٨٣. (صورة رقم ١٣) وسيسليا كانت مربية لوديفيكو إل مورو Lodovico il Moro، وقد استعمل لوديفيكو القاقوم كرمز شخصى لنفسه. ولكن هناك ما هو أكثر من ذلك، فالقاقوم فى اليونانية هو Gali، ولذا يوجد هنا مصدر تورية لـ جاليرانى اسم جليسة الأطفال(٣٠). وبالإضافة إلى ماسبق فالحيوان (القاقوم) يرمز أيضا إلى عفة وطهارة الجليسة.

وبالرغم من أن القاقوم لا يشكل جزءا من كتالوج حور أبوللو للهيروغليفيات إلا أن الروح التى تنبعث من هذا البورتريه المجازى تتفق بالكامل مع أسلوب الفكر والتصور الهيروغليفى.

فضلا عن ذلك، فإننا نستطيع أن نستنتج ونتوقع - باطمئنان - أن الناس فى حاشية لوديفيكو إل مورو كانوا يفهمون بمجرد النظر وفى لمحة واحدة كل التضمينات الباطنية المندرجة فى اللوحة، ولذلك فإن فك شفرة اللوحة بطريقة استدلالية يقتل التأثير الفورى والبداهى للصورة.

السلمندر هو رمز القدرة على الحياة لفترة زمنية طويلة للغاية فطبقا **لأرسطو** Aristotle السلمندر له القدرة على إخماد النيران(٣١)، ومن خلال كتاب الـ physiologus وقصص الحيوانات الرامزة انتشرت هذه القصة الخرافية فى أوروبا المسيحية. ويعتبر السلمندر فى التصورات المجازية المسيحية كناية عن الرجل الصالح الذى لم يفن بنار الشهوة أو الرفاهية(٣٢).

وقد أضحت السلمندرات شائعة على الميداليات، ومن هنا أصبحت ترمز إلى ظلال جديدة من المعانى.

ففى ميدالية نفذها فرانسيسكو دى جورجيو Francesco Di Giorgio لـ انطونيو سبانوكى Antonio spannocchi - وهو عضو فى عائلة sienese (رجال بنوك وتجار) - يظهر فى الخلفية سلمندر مع هذا **التعليق:**

"Ignis ipsam Recreat et me Cruciat" النار أنعشته (السلمندر) ولكنها عذبتنى: ربما ككناية عن عذابات الحب ونيرانه (صورة رقم ١٤). وفى ميدالية تنسب إلى باتيستا إيليا Battista Elia من جنوه والتى نفذها لـ Doge Battista II Camp ofregoso (١٤٧٨ - ١٤٨٣) (والذى نراه فى وجه الميدالية)؛ نشاهد فى ظهر الميدالية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورة (١٢)

بيسيانيللو: خلفية ميدالية لـ بيللتو كومانو، ١٤٤٧.

صورة (١٠)

بيسيانيللو: خلفية ميدالية للملك الفونسو الخامس من أراجون، ١٤٤٩ (واشنطن، المتحف العالمى للفنون، مجموعة كريس).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورة (١١)

النسر وفريسته (تفصيل من مخطوطة الـ Fiori du Virtu)، ١٤٥٠، فلورنسا.

صورة (١٣)

ليوناردو دافنشى: بورتريه لـ سيسيليا جاليرانى، ١٤٨٣.

الطائر المصرى خليل التمساح (تروخليوس Trochillus) وهو يطير إلى فكى التمساح مع هذا الشعار:

Peculiares Audacia et victus. وقد علق **هيرودوتس** (11, 68)، **وبلينى، وسولنيس**، وآخرون على عادات التروخليوس الذى يتغذى على فتات الطعام الذى يلتقطه من بين أسنان التمساح النائم (صورة رقم ١٥)، وقد تضمن كتاب الـ physiologus هذه القصة. ولأن الشعار يعنى ضمنيا أن الحصول على مقومات الحياة يتطلب جسارة وجرأة غير عاديتين، فالميدالية - على هذا النحو - تشير إلى بعض الأعمال الجريئة والخطيرة لـ Doge، ولعل دراسة أخرى لحياته قد تجعل من الممكن التعرف بدقة على مناسبة ما تتطلب هذا التخليد.

والشىء المهم هنا هو أن كلا من تقاليد الهيروغليفية والـ Physiologus قد استخدمت باتقان وإحكام لنفس الغرض وهو - بشكل أساسى - نقل مفهوم عام متين بواسطة كتابة تصويرية.

ولقد أوليت اهتمامى بهذه الميدالية حتى الآن لسبب آخر، فقد كان العالم غريب الأطوار Fra Giovanni Nanni da viterbo مستشارا لـ Doge Compofregoso والذى أدار مكتبا فى Roman Curia بعد ذلك: ثم أصبح ناصحا لبابا بورجيا **ألكسندر الرابع** Borgia Pope Alexandervi، وقد اكتسب شهرة بسبب تقليده للأصول المصرية ، والكلدانية، والإغريقية، واللاتينية، وقد انتشرت لأول مرة حوالى العام ١٤٩٨ فى Anti-quitatum Variarum Volumina Xvii. وقد صمم هذا العالم هذه التقليدات لكى يثبت الصلة القريبة والوثيقة بين الحكمة المصرية القديمة ونظيرتها عند الرومان.

ولا يوجد أدنى شك فى أن Nanni da Viterbo كان مسئولا عن ترتيب صلة نسب بين العجل أبيس Apisوعائلة بورجيا Borgia (كما خمن Giehlow و saxi)(٣٥)

وذلك لأنه - باختصار - قد ابتكر بروجراما لزخارف Pinturicchio فى غرفات بورجيا Appartamento Bor-gia فى الفاتيكان vatican حيث تم عرض وتقديم قصة إيزيس Isis وأوزيريسOsiris: قتل أوزيريس، وإعادة تجسده فى هيئة العجل أبيس، وأبيس المنتصر الذى يعبد الصليب، والعذراء، وكاهن (نائب) المسيح Vicar of christ (صورة رقم ١٦).

وقد أدى تخيل Nanni المتهور إلى نتيجة أخرى مشابهة فقد أكد أن أوزيريس قد جاء إلى إيطاليا وهو بصحبة ابنه هيراقليس ايجيبتوس Hercules Ae-gyphius

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

وقد اعتبر الأمبراطور الألمانى ماكسيميليان The German Gmperor Maximilion والذى انجرف فى تيار الهيروغليفيات، والرمزيات، وعلم الفلك - أن اكتشاف Nanni دليل مفيد لنسبة الشخص الذى تتبعه علماء الإنسانيات فى حاشيته من خلال هيراقليس ايجُيبتوس Hercules Aegyptus ومرورا بأوزيريس Osiris وحتى نوح Noah(٣٦).

وأنا لا أستطيع أن أتخلى عن الإغراء فى أن أقول كلمات قليلة بخصوص أكبر أثر هيروغليفى؛ القوس الانتصارى لـ ماكسيميليان Triumphal Arch of Maximilian الذى نفذه ديورر Durer، وهو عمل نتج

صورة (١٤)

فرانسيسكو دي جورجيو: وجه وخلفية ميدالية لـ Antonio Spannocchi أنطونيو سبانتوكي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورة (١٥)

باتيستا إيليا: وجه وخلفية ميدالية لـ Doge Battista Compofregoso، ١٤٨٠ .

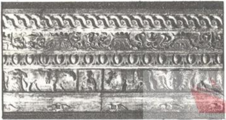
صـورة ١٧ Alberecht Duer : صورة هيروغليفية للإمبراطور ماكسيميليان تفصيل من قطعة خشبية من الـ Ehrenporte ١٥١٥.

عن مجهود مشترك وتعاون بين عدة أياد وعقول حيث تم تنفيذ وإنجاز أكبر قطعة خشبية فنية لا نظير لها حتى الآن، حيث تبلغ مساحتها ١/٢ ١١ ٣/٤ ٩ قدم، وتتكون من ١٩٢ قطعة منفصلة على الأقل.

وتظهر الصورة التى تقع فى مركز هذا (السجل) - وهى الصورة ذائعة الصيت والتى تتوج هذا العمل (صورة رقم ١٧) - الامبراطور وهو جالس على عرشه وتحيط به حيوانات رمزية كلها استعيرت والتقطت من حور أبوللو Horapollo.

وقد سمحت لنا نصوص استابيس stabius الألمانية، وهو المؤرخ المختص بكتابة التاريخ فى البلاط الملكى، وأيضا نصوص Pirckhemer اللاتينية بفك شفرة الرسالة التى تنقلها هذه الصورة. وسوف أقتبس ما يلى من الترجمة الإنجليزية الرائعة لبانوفسكى ponofsky والتفسيرات بين القوسين هى أيضا له):

ماكسيميليان (الإمبراطور نفسه فى الصورة) من صفاته أنه: برنس (يدل عليه الكلب المكسى بـ (بطرشيل)، المتصف بالاحترام الكبير والورع (نجمة فوق تاج الإمبراطور)، صاحب نخوة عظيمة، وقوة، وشجاعة (الأسد)، ذو شرف عظيم ورفعة القدر بشهرته الأبدية التى لا تزول ولا تفنى (الباسليق (أفعوان خرافى، المترجم) على تاج الإمبراطور)، المنحدر من نسل قديم (حزمة البردى التى يجلس عليها)، إمبراطور رومانى (النسر المطرز فى ثوب المجد)، المغدق عليه بكل منح وعطايا الطبيعة، والحائز على مقتنيات الفنون والعارف بإنجازات العلم (الندى الهابط من السماء)، قائد وزعيم على جزء كبير من الكرة الأرضية (الثعبان الملتف حول الصولجان)، الشجاع والجرئ فى الحرب، صاحب الحصافة والفطنة الكبيرة (الثور) الظافر بالنصر الساطع الباهر (صقر فوق الكرة)، المنتصر على ملك شديد البأس لا نظير له (الديك على الثعبان الذى



صورة (١٦)

Bernardino Pinturicchio : نحت ستوكو يمثل ثوران يركعان أمام الصليب (القمة)، ثوران يعبدان صورة للعذراء (إلى اليسار)، ثوران يعبدان بورتريهاً للبابا ألكسندر الأول (أسفل الصورة). [روما، الفاتيكان، حجرة بورجيا].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يرمز إلى ملك فرنسا)، ولهذا السبب فهو الساهر دائما، والمتيقظ والمنتبه لحماية نفسه (طائر الغرنوق رافعا قدمه) من حيل وخداع العدو. وحدوث ذلك الخداع يعتبر شيئا مستحيلا (قدمان تسيران على الماء بمفردهما) من كل البشر على حد سواء»(٣٧).

ولقد توطدت دائرة الهيروغليفية بإحكام فى ألمانيا عن طريق علماء إنسانيات الإمبراطور ماكسيميليان، ولكننى أريد أن أعود إلى فترة مبكرة فى إيطاليا. فإلى أى حد تقبل فنانو القرن الخامس عشر هذه اللغة؟ إلى الآن لم يبحث هذا بشكل كاف.

ومن المعروف جيدا أن Mantegna قد ضمن فى عمله انتصار القيصر Triumph of Caesar صورا هيروغليفية انتقاها من الإفريز القديم فى sanlorenzo Fuori le Mura وأنا أعتقد أن بعض الرموز التى أخذت يجب أن تفسر هيروغليفيا.

لقد تم التحقق من أن الكرة مع قرن الخصوبة، والدفة بجوار القيصر - هما على سبيل المثال - كتابة تصويرية ترمز إلى وفرة وغنى العالم تحت رئاسة القيصر(٣٨).

ولعل الشىء الأكثر أهمية من اقتفاء أثر الملامح الهيروغليفية والاعتماد المباشر على حور أبوللو هو حقيقة أنه توجد حركة عريضة تهدف إلى إثبات أنه يوجد توافق وتطابق بين الأساطير، و الهيروغليفية، والمضامين والمفاهيم القريبة من الهيروغليفية، مع التصورات والفكر المسيحى.

وهذه التفسيرات يجب أن تطبق - على الأرجح - على بعض الأشكال الفنية ذات الطبع الغريب Gro-tesques؛ هذه التكوينات التى ترمز إلى عصر النهضة والتى اقتبست من الدراسة عن الزخارف فى الـ Do-mus Aurea(٣٩)، وهى عبارة عن دائرة من هذه الأشكال التى كانت تزين الأروقة فى سانتا جوستينا santa Giustina فى مدينة بادوفا padua.

وقد دمرت معظم هذه الأشكال بشكل كبير، ولكنها عرفت من خلال صور القرنين الـ ١٨ والـ ١٩ المحفورة(٤٠).

وقد بدئ فيها بواسطة Bernardo Parentino ـــ Abbot Gasparo قبل العام ١٥٠٠ ، ولكن لم يتم الانتهاء منها حتى عام ١٥٤٠ وقد اختار جاسبارو طبقا لخبر معاصر له - الصور والقصص:من الرومانيات، والخرافات من الشعراء، وأيضا من شواهد القبور، والأحجار المنقوشة، والرموز المصرية، والأفكار الأخرى ذات الطابع التأملى.

وقد حمل عمل - فقد الآن - على رسومات الفريسكو (الفريسكو: رسم على حائط بالألوان المائية. المترجم) فى أواخر القرن السادس عشر هذا العنوان: إن إيضاح أو بالأحرى التفسيرات الغزيرة للمناظر التاريخية والهيروغليفيات قد رسمت فى جدران الأروقة(٤١)

وقد أظهرت الأشكال المحفورة بعد رسومات الفريسكو أن الهيروغليفيات من الـ Hypnerotomachia لعبت جزءا كبيرا فى الزخارف: هناك المرأة الجالسة ومعها أجنحة فى يد، وسلحفاة البر فى اليد الأخرى (ويعنى ذلك أن المزاج والطبع يتحسنان بالجلوس، وقوة الاستمرار فى الطبيعة بالنهوض والقيام)، ويوجد جنيان

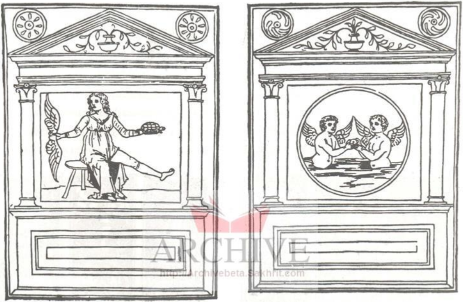
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحملان معا مركز الدائرة التى تحيط بهما (ومعنى ذلك أن سعيد الحظ هو من يلزم الطريق الوسط)، ويوجد أيضا بعض الفيلة التى تلتهم النمل على جانبى صولجان ملتف عليه ثعابين، وهكذا. (صورة ١٨ و١٩ و٢٠).

وقد تم اقتفاء أثر هيروغليفيات من حور أبوللو فى حجرة مجاورة لـ Correggio's camera di san Paolo فى Prma وهى حجرة تم زخرفتها فى عام ١٠١٠ بواسطة Alessandro Araldi لرئيسة الدير Donna Giovanna da piacenza، وبشكل أساسى الحية التى التى تعض ذيلها والقدم التى تسير على الماء (٤٢). وقد ظهرت هذه الهيروغليفيات فى صحبة صور ونماذج من الأساطير والفصول التوراتية وقد فحص بانوفسكى panofsky بشكل تام هذه الحجرة المجاورة السابق ذكرها والتى زخرفها Correggio بين عامى ١٥١٨ و ١٥١٩(٣)، وكما هو معروف فقد رسم Gorregio بكثافة على العملات الكلاسيكية بالإضافة إلى الزخارف مثلما

صورة (١٨، ١٩) :

Francesco Mengardi: أشكال محفورة لزخارف الفريسكو المفقودة فى أروقة سانتاجوستينا فى بادوفا



صورة(٢٠) : هيروغليفيات من عمل كولونا المعروف Hynerotomachia Polifili ١٤٩٩

فعل فنانو الميداليات. وأكثر من ذلك - كما أظهر تحليل panofsky. فقد أعرب Gorreggioعن نفسه من خلال الأفكار والصور الكلاسيكية والتلميحات السرية والخفية المعنى، والأسرار التى فى متناول المتعلمين والأعضاء الجدد فى طقوس العبور.

ولغة Correggio فى هذه الحجرة هى لغة هيروغليفية بلا أدنى ريب ولكنى لا أستطيع أن أقطع بذلك. وقد تم اكتشاف أن بعضا من هذه الصور نفذها Correggio وقد ظهرت بعد ذلك فى هيروغليفيات (١٥٥٦) لـ Hieriglyphica Pierio Valeruano.

وفى دعم لجدلى فى أن الهيروغليفيات مندمجة فى رموز عصر النهضة وفى تيار عريض من مجازات هذا العصر يمكن لدليل أدبى مبكر أن يدلى بحجته بمقدار كبير.

فعلى سبيل المثال كتب Pietro Crinito (ولد فى عام ١٤٦٥) وهو تلميذ لـ Polizino عملا يعتبر بيت القصيد فى هذا الصدد تحت عنوان «فى هيروغليفيات المصريين - وقد فقد الآن لسوء الحظ - فى عمله -De honesta dis ciplina ١٥٠٤ أنه لا يوجد فرق بين الهيروغليفيات والرموز(٤٤). وقد وافق Pietro Crinito أيضا بيكو ديلا ميراندولا Pico della Mirandola وآخرون فى أن العهد القديم Old Testament نفسه قد كتب بلغة مجازية. وبدراسته للكاتب البيزنطى Tzetzes. فى القرن الـ ١٢ - جعلته يقتنع بأن هوميروس أيضا تتضمن أعماله أسراراً هيروغليفية.

وقد سد Ficino بنفسه الفجوة بين الرموز المصرية والمسيحية بتقريره أن الصليب عند المصريين كان يرمز إلى ما بعد الحياة بأنهم كانوا يحفرونه على صدر صور الإله سيرابيس Serapis وقد أوضح Filippo Fasanini الذى ترجم حور أبوللو إلى اللاتينية (بولوجينا ١٥١٧)، والذى حاضر أيضا عن الهيروغليفية فى جامعة بولوجينا أن القارئ يستطيع أن يعرف الطبيعة الحقيقية للحيوانات والطيور والأسماك وأمثالها من هذا العمل.

وللذهاب خطوة أبعد، وللتقدم أيضا خطوة أخرى فى الوقت:

فقد درس Andrea Alciati (ولد فى ميلانو فى عام ١٤٩٢) فى جامعة بولوجينا تحت إشراف Fasanini ومن المحتمل أنه بناء على ذلك قد نقل فكرة الهيروغليفية المطمورة فى غيرها فى عبارات وأسفار.

وأكثر من ذلك جمعه الشهير للرموز فى تصنيف أصبح جاهزا للطبع فى عام ١٥٢١ ولكنه لم يطبع إلا بعد ١٠ سنوات تحت عنوان Emblematum Libellus. وقد بين Alciati - متتبعا بلوتاخورس فى ذلك - أن الرموز الكلاسيكية والهيروغليفية هى نفس الشئ، ودعونا نسترجع أن البرتى Alberti أكد هذا التصور منذ حوالى ثلاثة أجيال قبل ذلك.

ولكن الجمع الأكبر للتصور والفكر الهيروغليفى والمادة المصرية القديمة جاء بعد ذلك بقليل فى عمل -Pierio Va leriano المعروف بـ Hieroglyphica فى عام ١٥٥٦.

و Pierio Valeriano (ولد فى Belluno فى عام ١٤٧٧) واسمه الحقيقى هو Giovan Pietro della Fosse ابن أخ العالم -Fra urbano Valeriano Bol zanio (١٤٤٣ - ١٥٢٤)، وهو صديق فرانسيسكو كولونا Francesco Colonna الذى يعتبر مركز الدائرة بالنسبة للباحثين من مدينة فينسيا كرسوا أنفسهم لدراسة الهيروغليفيات، والمعلم الخاص لـ Giovanni de Medici و Leo x بعد ذلك.

وقد أدخل Pierio فى الدراسات الهيروغليفية بواسطة عمه، ثم كرس حياته لها بعد ذلك. وفى عام ١٥٠٩ كان Pierio فى روما، حيث أصبح الوزير الخاص للكاردينال Giulio de Medici والمعلم الخاص لـ Ippolito de Medici .

وهيروغليفيات (Pierio (Hieroglyphica هى تصنيف ومجموعات لمواد استعملها بشكل متساو من حور أبوللو، وكتاب الـ Physiologus، والمواد الرومانية والإغريقية، والقبالة اليهودية، والكتاب المقدس. وقد أنجز Pierio بهذه الطريقة ما قد تم خلال مئات السنين مرة واحدة، وقد عبر Pierio عن وجهة نظره بوضوح فى افتتاحيته الاستهلالية:

«إن التكلم عن الهيروغليفية قد لا يعنى أى شىء آخر، ولكنها تكشف - فى الحقيقة - عن طبيعة ما هو إنسانى وإلهى»(٤٥).

وتوجد هنا ملاحظة قيمة وهى أن Pierio قد استعان بالجهود التى بذلها Filippo Beroaldo, Crinito' Po-litian فى مثل هذا الحقل من الدراسة(٤٦).

وFilippo Beroaldo هو الذى طبع فى عام ١٥٠٠ شرحاً وتفسيراً تعليمياً للحمار الذهبى لأبوليوس Apuleius's Golden Ass مع ملاحظات مهمة عن الهيروغليفية.

والهداية التى قدرها Valeriano إلى الباحثين عن الحقيقة من الممكن تفسيرها جيداً بحقيقة أن عدد الطبعات من عمله هذا أصبح كبيراً وضرورياً لدرجة أنه قد تم طبع نحو إحدى عشرة طبعة على الأقل فى السبعين سنة التى تلت هذا العمل لـ Valeriano الذى أصبح بحق عملاً هائلاً يقتفى أثره.

وبالرغم من أنه لم يسهم بأى أفكار ثورية لمشكلتنا، ولكنه كان معينا بتحويل الفلسفة الهيروغليفية إلى نظام لغوى. مع أنه بذلك يأخذنا للخلف إلى البدايات مرة أخرى، إلى فلورنسا Florence. وقد أخبرنا Vasari أن Pierio كان أستاذه فى اللاتينية والموضوعات الأدبية الأخرى(٤٧).

وقد خصصت الـ Hieroglyphica وكرست لـ Duke Cosimo de Medici، وفى الاستهلال نقرأ: «أفتح بمثل فمى، أذيع ألغازاً منذ القدم» (مزامير ٢:٧٨) ما يريد أن يقوله ليس سوى أن لغته هى لغة هيروغليفية، وأنه صوت للسوابق القديمة بشكل مجازى»(٤٨).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هامش للمؤلف :

الفسيولوجيس The physiologus (=Naturalist)

«الفسيولوجيس» يعنى عالم التاريخ الطبيعى، وهو عبارة عن كتاب إغريقى يؤرخ له عادة بالعام ١٤٠ بعد ميلاد السيد المسيح. وقد ترجم هذا الكتاب إلى كل لغات العالم. وبمرور السنين ونظراً لكثرة نسخ هذا الكتاب بواسطة النساخ الجهلة وردت عبارات مثل: «قال الفسيولوجيس...» فظن الناس أن هناك شخصاً بهذا الاسم وأنه صاحب هذا الكتاب.

والمادة الأساسية فى هذا الكتاب مقتبسة بشكل كبير من كتاب الموتى الفرعونى، وأيضاً من كتب اليهود المقدسة إلى حد كبير. وقد طبع هذا الكتاب عدة مرات والطبعة اللاتينية هى مصدر ترجمة جميع الطبعات الأوروبية بمختلف اللغات. ومن خلالها أصبحت مادة الكتاب معروفة لدى الجمهور وأيضاً اقتبس منها كل كتاب العصور الوسطى واستعمل أيضاً فى «الرمزية الكنسية». وكما كتب E.P. Evans، فى شرحه لأهمية وتأثير كتاب الفسيولوجيس و«قصص الحيوانات الرامزة»: فى الحقيقة، بدون معرفة كتاب الفسيولوجيس فإنه سيكون من الصعب بالنسبة لنا فى الوقت الحاضر أن نفهم لماذا زخرف البناءون الكنائس فى القرون الوسطى، وكذلك لماذا تم تطريز الملابس الكهنوتية بصور متعددة قد تبدو فى الظاهر متناقضة مثل صور: الأسد، والصقر، والثعلب، والفينكس،

والثعبان، والحوت، ووحيد القرن، والتمساح، والسلمندر، والغراب، والحمامة، وطائر أبى منجل، والسلحفاة، والبجعة، والقنفذ، والأيل، ، وحيوانات أخرى حقيقية أو أسطورية. وكذلك من الصعب علينا أن نخمن العلاقة الصحيحة والمفهومة بينها (أى الرمزية الحيوانية) وبين علم اللاهوت المسيحى أو العبادة المسيحية».

صحيح أن الرمزية الآن يتم تأويلها تأويلاً أدبياً، ويتم الضغط عليها بسبب غموضها، إلا أن كتاب الفسيولوجيس قد انتشر على نطاق واسع فى الأدب، والخطابات، والخطب، والمواعظ فى هذه الأزمنة كان الأمي (الجاهل) يعتمد بشكل كبير على هذه الرمزية الفنية فى فهمه وانصياعه لتعاليم الكنيسة.

فقد كان كما قال القديس برنار «كتاب العوام»، وكل دوره فى أنه يمدنا بمعرفة أفكار الإنسان واعتقاداته فى مرحلة معينة من تطور الحضارة. والمعلومات الغريبة التى يحتويها هذا الكتاب قد لقيت قبولاً لدى جميع طبقات المجتمع ابتداء من المثقفين الأذكياء وآباء الكنيسة المتعلمين وأوساط الفلاحين والعامة والأميين وطبقات المجتمع الفقيرة. باختصار كل أفراد المجتمع.

ولكن هذا لا يعنى أن كل الأفراد قد قبلوا هذه الأعمال: فمثلاً القديس نيليس St Nilus قال: «إنه لسخيف أن نلهى العين بالحقائق بهذا الشكل». وقال القديس برنار وهو يلوم ويبكت الأكليروس [رجال الدين] على السماح وترك: «القطط الوحشية والأسود فى منزلة القديسين». فى بيت الرب. أما القديس اوغسطين فقد قال: إنه من غير المهم لنا أن نجد أو نكتشف أن هذه القصص العجيبة حقيقية أم زائفة، ولكن المهم الانتباه إلى أهميتها الروحية. أما روجر بيكون Roger Bacon فقد ردد ذلك فى القرون الوسطى.

فى الطبعات الأخيرة كل مادة فى الفسيولوجيس أو فى القصص الرامزة نجدها تبدأ باقتباس من الكتاب، ثم تتبع بالعبارة الآتية: «ولكن الفسيولوجيس يقول...» ثم تتبع بعد ذلك بوصف للخصائص الكبرى لبعض الحيوانات سواء كانت حقيقية أم خيالية، تحت غطاء من الإسقاط الأخلاقى عليها وكذلك الدرس المستفاد منها. ولذلك وكما قلنا آنفاً فإن المصدر كله اعتبر أنه عمل لشخص واحد، ويوجد عدة أشخاص يعتقد أنهم أصحاب الكتاب منهم: St Basil، Chrysostom، Isdore، أو إغريقى مجهول ينتمى لمدرسة الإسكندرية. وتوجد فى الكتاب أخطاء جسيمة، ناتجة من الترجمة السيئة التى قام بها بعض المترجمين شبه - الجهلة مع عدم إلمامهم باللغة. وأيضاً تم إضافة بعض روايات المسافرين إلى تقارير علماء التاريخ الطبيعي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش :

26 Hill, *Italian Medals before Cellini*, No. 41.

27 O. Lehmann-Brockhaus, 'Tierdarstellungen der *Fiori di Virtù*', in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VI, 1940–41, pp. 5 ff., 11.

28 Richter, *Literary Works of Leonardo da Vinci*, II, p. 262, No. 1225. For Leonardo's quotations from the *Fiori di Virtù*, see Richter, pp. 260–65, 276, II, p. 366, Nos. 1220–34, 1263, 1264, 1469.

29 Hill, No. 39.

30 The picture was in the collection of Prince Czartoryski and is now in the museum of the same name. The often debated question of the authenticity of this picture was left undecided in the authoritative monograph on Leonardo: L. H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, London and New York, 1954, p. 35. In the most thorough investigation of the picture, E. Möller, 'Leonardo da Vinci's Bildnis der Cecilia Gallerani in der Gallerie des Fürsten Czartoryski in Krakau', *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, IX, 1916, 313–36, came out very strongly on the side of authenticity without even knowing the Greek reference which, to my mind, clinches the issue. This important discovery is hidden in an out-of-place footnote by the Editor of the *Burlington Magazine*, X, 1906–7, p. 310, but was known and used by Lord Clark, *Leonardo da Vinci*, rev. ed., Baltimore, Md., 1959, p. 54.

31 *Hist. an.*, V, 552 b.

32 See p. 84 of the present volume. For further material on the salamander's qualities, see Robert A. Koch, 'The Salamander in Van der Goes' Garden of Eden', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVIII, 1965, pp. 323–26.

33 Hill, No. 314.

34 Hill, No. 728.

35 Giehlow, *Jahrbuch*, pp. 44 ff.; F. Saxl, *Lectures*, London, 1957, I, p. 186 f. For Nanni da Viterbo see also Volkmann, p. 12, and passim, and Iversen, pp. 62 f.

36 Maximilian was immensely interested in the genealogy of his house. The rich surviving material was assembled in Vienna on the occasion of the Maximilian exhibition; see Vienna Nationalbibliothek, *Maximilian I, 1459–1519: Ausstellung*, Vienna, 1959, pp. 51–62, esp. Nos. 183–202, with additional bibliography.

37 Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton, N.J., 1943, p. 177.

38 For Bramante's active involvement in hieroglyphics, see E. H. Gombrich, 'Hypnerotomachiana', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, pp. 119–22, and Peter Murray, ' "Bramante Milanese": the Printings and Engravings', *Arte Lombarda*, VII, 1962, p. 31 f. To quote some later examples: Sebastiano del Piombo's Portrait of Andrea Doria in the collection of Prince Doria Pamphili, Rome, dated 1526, has a parapet on which six 'hieroglyphs' selected from the San Lorenzo fuori le mura frieze are assembled. Similar hieroglyphs appear in Giulio Romano's apse fresco of the Assumption of the Virgin in the Cathedral at Verona (1534), in the frieze under the painted balustrade; see Frederick Hartt, *Giulio Romano*, New Haven, 1958, II, fig. 429.

39 See J. Schulz, 'Pinturicchio and the Revival of Antiquity,' *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV, 1962, p. 47 f., with additional bibliography.

40 For more detailed information about these frescoes, see Léon Dorez, 'Des origines et de la diffusion du "Songe de Poliphile" ', *Revue des Bibliothèques*, VI, 1896, pp. 243–66; Giehlow, pp. 70–73, and Volkmann, pp. 23–26.

41 *Elucidario o sia copiosa spiegazione delle figure istoriche e geroglifici del Chiostro dipinto*; see Volkmann, p. 23.

42 Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450–1600*, Geneva, 1958, cols. 307, 347.

43 Erwin Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, London, 1961.

44 For this and the following, see Giehlow, pp. 83–88, and Volkmann, p. 28.

45 See Iversen, p. 73.

46 In the edition of the *Hieroglyphica* at my disposal: Lyons, 1626, f. 3r

47 Wolfgang Kallab, *Vasaristudien, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*, n.s. XV, Vienna and Leipzig, 1908, pp. 13, 21–24.

48 Valeriano, *ed. cit.*, f. 3r: ' "Aperiam in parabolis os meum, & in aenigmate antiqua loquar", quid aliud sibi voluit, quam hieroglyphice, sermonem faciam & allegorice vetusta rerum proferam monumenta?' Both Volkmann, p. 36, and Wind, p. 13, n. 43, have referred to this important passage.

حضرموت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حضرْمَوْتُ التى فى الخرافة
أم. . . حضرموتُ التى فى دمى؟
برقها يغزلُ الشوقَ للراحلينَ
يغازلُ أسمارَهم
لا يغيبُ
وهم خبّأوا فى الغياب:
١ـ تقاسيمَ أولادِهم
٢ـ ليلة الحبّ

٣ـ ماكسَّرَ الصمت فى هذيان الرؤى

٤ـ شاهدى قبرهم

برقها يضفرُ الدّانَ

والدّانُ يرفو الأسى الحضرمى

حضرموتُ تئنُّ

عروقى تحنُّ

والذين مضوا

أوغلوا فى ظنون

تليقُ بوحشتهم

شَرَّقوا

غرّبوا

شرّدوا كلَّ ما فى قوافِلِهم

من عصافيرها

وأراقوك ـ يابنَّها ـ

فى غيوم تجاهر بالإنتماءِ إلى ضدها

وأغانٍ ترتبُ أوجاعنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيِ مدىً يتقدْ

حضرموتُ هنا..

وأنا...

من أنا لأغنى الغوايةَ؟

هذا مقامك

يا «سينُ»

يا أيّها العذبُ

لو يمتطي القلبُ أوهامَه

يهطلُ الحبُ

من فَيْئِها

هل تكون دليلي إلى فتنةِ السرّ

أو:

قدْ أكونُكَ

- يا شاهداً -

ريثما

نتّحدْ!

صنعاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السر

لمّا كان يتقى ضربات الخال العمياء على وجهه وظهره وإليته وعموده الفقرى، على بسطة السلم الوسطى، تجمع الرجال والنساء والأطفال بأعلى البيت وعلى الأسطح المجاورة، وأسفل السلم فى الدهليز الواسع، كانت واحدة تصيخ السمع بحدة، ورهافة وهى تتشنج ببكاء مقهور فى حجر صديقتها الوحيدة الفاهمة سر العلقة التى تجشمها الخال إثر الشكوى المرة التى ساقتها إليه الأم، رغبة فى ودٍ مقطوع، وتفويضاً لذوى الأمر فى العائلة، بعد موت الأب المبكر بذات الصدر، وكان الأخ الأصغر منكمشاً على نفسه يلملم فزعه النهارى تحت بير السلم.

بعد الرهبة الأولى استطاعت «هنئ» أن تستوعب الموقف، فاندفعت بسرعة البرق ووقفت أمام الخال حائلةً بينه وبين حامد وهى تصرخ وتلطم خديها بعنف وهستيرية، مما جعل الخال يتسمر مكانه ويده مشرعة فى الهواء لأعلى.

تعجب الجميع مشدوهين لجرأتها المباغتة وهى تحتضن حامد بكل جسمها وتحلّقْ بذراعيها،وتستره بجلبابها الكستور المنقوش بورود كبيرة ملونة بالأحمر والبمبى، وتعجبوا أكثر وهى تداوى جروحه المحفورة فى جلده بعلامات كف الخال بأصابعه الخمس المشققة من «حش البرسيم والقبض على الفأس»أخرس الصراخ فى حلوق النسوة، وتندى جبين الرجال من الخزى وتسللوا منكسى الرءوس، يختبئ أحدهم فى ظل الآخر، أما المجريات من النساء، فقد التففن حول الأم المسكينة - يواسينها بألسنتهن ويشمتن فيها بقلوبهن - التى لم تكن فى وعيها وهى تبكى وتعدد وتشيل التراب وتنعى بختها النكد لأن «خلاص الواد هيروح منها»، وراحت تهذى والنسوة من حولها يبذلن محاولات مضنية لإفاقتها، بالبصل ودعك رأسها بالخل والثوم وسقيها السكر بالليمون..

اختفى حامد بعد العلقة، خرج بسرواله فقط من تحت يديّ الخال الغليظتين، اختفى فى نفق المحطة التى يمر بها قطار كل ثلاثة أيام، يقطن النفق ليلاً، وفى النهار يمارس مهنًا مختلفة متخفيًا عن عيون المعارف والأصدقاء وأبناء القرية الذين ادعى أربعة منهم، على الأقل، فى أوقات مختلفة، انهم رأوه يحمل صندوقًا خشبيًا لمسح الأحذية، وأكد واحد أنه نفحه ربع جنيه دون أن يكلفه عناء مسح حذائه.

ظل الاختفاء الأول سرًا محيرًا لأمد بعيد، لم يعرف أحد ـ ولا حامدنفسه ـ مكانًا ولا زمانًا له، ظهر فى أماكن عدة متفرقة وأوقات متشابهة بأحوال مختلفة، حتى عُرف بالولىّ وصار له فى القرى المجاورة محاسيب، بعد سنوات من التشرد وركوب قطار الحمير وتدخين «شوش » الذرة و«فتْل» الحمير، تبعته أمه طويلاً، من قرية إلى أخرى، من غيط إلى غيط، ممزقة الثوب الأسود الوحيد الذى تملكه، حافية القدمين، تسأل الرائح والغادى، عن ولد صغير خرج ذات ظهيرة قائظة بسرواله الدّاخْلىْ ولعنات الخال وصفعاته الكافرة، لمّا وصلت إلى هذا الحد ظهر لها ولدها، فى ظهيرة قائظة مماثلة لساعة خروجه النحس وسط حقول الذرة بجوار جرف الترعة الوحيدة التى تشق القرى كامل وحيد، لم تصدق! لكن قلبها عَرفْ..

لامست يده المتورمة ونظرات عينيه العجفاء، رجته أن يعفو، أن يعود، أن يرحم شيبة أم قليلة الحيلة، قبلتْ قدميه، لم يطرف، ولم ينبس، سقطت دمعة كبيرة مرة واحدة من عينه وجرى يعفر التراب وراءه سحابة، نادته وجرت خلفه، لكنه اختفى عن نظرها الكليل، ظل يجرى حتى وقع ووجهه فى التراب، تعثرتْ كثيرًا وقامتْ حتى ركبها اليأس، تقهقهرت تحثو التراب على رأسها، تبعها الأطفال بالحصى والكلمات الجارحة وهم يرددون «المجنونةأهه»، ولم تعرف كيف تعود إلى قريتها قط.

هام حامد على وجهه طويلاً، معفرًا، متقيحًا فى أكثر من مكان فى جسمه الذى نحل وخفّ من طول التشرد والمبيت فى أطراف الغيطان وعلى جرف الترعة اليتيمة التى تربط قريته بالقرى والعزب المجاورة، شريط من الماء المحفوف على الجانبين بأشجار الجازورين وغزل البنات، أصبح مألوفًا من أبناء القرى كلهم، وأصبحت له حاشية من الغلمان والعواجيز والمرضى وأصحاب العاهات والعاطلين، يتبعونه، ويسمعون له، ويأتمرون بأمره، وأينما يحضره النوم ينم، حتى صحت القرية كلها على مشهد نادر الحدوث، الولى عائم على ظهره مفرود الذراعين والساقين فى الترعة وحوله أسماله تبين من جسده أكثر مما تخفى، وكلما مر بقرية تجمع أهلها على الجانبين، يسيرون مع الجثةعلى طول الترعة حتى تجمع حشدُ كبير إلى أن وصلت إلى قريته)فارتكن إلى جانب، تعاون الرجال على إخراجه وهلل الأطفال، وانفتحت النساء فى زغاريد وعويل، جاءت الأم فاحتضنته دون أن تذرف دمعة واحدة، وجرت عارية الرأس، اقترح أكثر من واحد أن يدفن فى مقبرته مدعيًا قرابته، وآخرون ليتباركوا به، وأخيرًا استقر الرأى أن يبنوا له ضريحًا فى المكان الذى يختاره هو، كان النعش

يسرع فجأة ويقف تمامًا، يرتفع إلى أعلى ويحط على الأرض، يدور حول نفسه ويتمايل على الجانبين، والناس مذهولة تردد التسابيح والتهاليل، أنُهك الناس وغمرهم العرق والغبار، حتى تضرعوا إلى الله أن يرضى الوليّ ويسكن فى المكان الذى يحبه، فهبطت «الخشبة» فى بقعة زراعية تبرع صاحبها بها لأجل الشيخ الغريق..

بعد غرق حامد بثلاثة اسابيع، عُثر على أخيه الأصغر مخنوقًا بتلفيحة صوفية كانت لأحد أصدقائه، فى إحدى الخرابات بجوار شريط القطار، وكان قد اعتاد أن يلعب فيها القمار ويمارس نزواته ومشاريعه، لكنه فى تلك الليلة اختلف مع حاشيته حول الريع الذى سيدره «صندوق الوليّ الغريق»، قال إنه أخى وأنا الذى خطط ودبّر، فهددت الحاشية بفضح الحكاية كلها، لم تتحمل زعامته هذا التمرد، فشنقه الأصدقاء دون رحمة، ووضعوا فى شرجه ريال فضة، لكن الناس عندما وجدوه بعد ثلاثة أيام متعفنا فى خرابته وحوله زجاجات البيرة الفارغة والشيّش والفحم والحشيش قالوا:سبحان الله !!!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعبان مكاوى(*)

ماذا يفعل شايلوك فى تربية الفيوم؟!

منذ أن غرست دولة الكيان الصهيونى «إسرائيل» فى قلب الوطن العربى، اكتسبت مسرحية **شكسبير** «تاجر البندقية» دلالات سياسية جديدة، وذلك لتصويرها لشخصية المرابى اليهودى «شايلوك»، ذلك التصوير الذى ذهب باليهود - خاصة الصهاينة - إلى الحد الذى طالبوا فيه بعدم تدريس هذه المسرحية لطلاب المدارس والجامعات فى أوروبا وأمريكا (!) ورغم فشلهم فى ذلك المسعى، فإنهم قد نجحوا إلى حد كبير فى دس منشوراتهم الصهيونية فى شرح للمسرحية هنا، وتعليق عليها هناك، وبذلك استطاعوا أن يقوموا بالتشويش على موجات الاستقبال لدى القراء والجماهير عند قراءة أو مشاهدة هذه المسرحية.

القضية:

يتركز تعليقنا على القضية التى أثيرت أخيراً - بشأن تدريس الطبعة الهندية لمسرحية «تاجر البندقية» لطلاب كلية التربية بجامعة القاهرة، فرع الفيوم - حول نقطتين: الأولى تخص القيام بتدريس هذه الطبعة بذاتها، وهل يجوز لنا الدعوة أم العمل على مصادرتها بدعوى أنها تحتوى على مايشبه منشوراً صهيونياً؟ والنقطة الثانية تنصب حول المناخ المريض الذى يسور جامعاتنا فى الوقت الحاضر.

بدأت القضية على صفحات جريدة الأهرام عندما أثارها الكاتب محمد **سنماوى** أوائل الشهر الماضى (يوليو ١٩٩٩) تحت عنوان «منشور صهيونى فى الجامعة»، وذلك فى ثنايا حديثه عن المعايير المغلوطة التى تقوم عليها سياسة رقابة المطبوعات بوزارة الإعلام، ولقد

(*) عضو هيئة التدريس بقسم اللغة الإنجليزية - آداب حلوان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أثار الكاتب هذه القضية إثر تلقيه خطاباً من طلاب الكلية ينبهون فيه إلى أن هذه الطبعة الهندية تتضمن أكاذيب صريحة ضد الدول الإسلامية لصالح دولة إسرائيل، خاصة الصفحة رقم (١٧) من هذه الطبعة. وسوف يأتى تعليقنا على ماورد فى هذه الصفحة بعد قليل.

بيد أنه من المهم أن نلقى بعض الضوء على إصدارات «الأخوان راما» الهندية لمختلف الأعمال الأدبية والفكرية، خاصة فى مجال الأدب الإنجليزى. تذكرنا إصدارات هذه الدار بالكثير مما يسمى الكتب الخارجية والمذكرات الخاصة التى تكتب خصيصاً لطلاب المدارس، كما أنها تذكرنا بمفهوم «التعليم البنكى» الذى تحدث عنه الفيلسوف البرازيلى الشهير «**باولو فريرى**»، وهو ذلك التعليم الذى يقوم فيه الأستاذ بإيداع المعلومات داخل عقول الطلاب وكأنها بنوك، ثم يقوم بعد ذلك بـ «سحبها» عن طريق الامتحان. وبالطبع لاينبقى شىء من «رصيد» الأستاذ فى عقول الطلبة. بمعنى آخر، تقوم مثل هذه الإصدارات بتبسيط ماتعرضه وتسطيحه، وتقوم فى النهاية بوضع ماتعرض له فى شكل أسئلة وإجابات «نموذجيه» يستذكرها الطلاب قبيل الامتحانات.

خلاصة القول أن هذه الإصدارات لا تترك لعقول الطلاب مساحة تعمل فيها بحرية وانطلاق يليقان بطالب الجامعة، كما أنها لاتترك لهم فرصة «المحاولة» للاعتماد على الذات فى فهم الأشياء. ناهيك عن أن من يقومون بهذه الإصدارات أو كتابة «المادة العلمية (!)» لها، لايؤمنون – هكذا تقول أعمالهم – إلا بهذا الأسلوب المدرسى الذى يقوم باختزال الأشياء وابتسارها.

«المنشور الصهيونى»:

جاءت الفقرات الواردة فى الصفحة (١٧) متسقة مع منهج إصدارات هذه الدار الهندية؛ بمعنى أنه إذا كان ماتقدمه هذه الإصدارات يتسم بالسطحية والفقر الفكرى، فإن ماتتضمنه هذه الصفحة ليس استثناء. والحقيقة أن هذه الصفحة – على وجه التحديد – تتضمن أخطاء علمية وفكرية، بالإضافة إلى عدة أكاذيب فاضحة، إذ يختزل الكاتب الصراع أو الخلاف بين اليهودية والمسيحية، ويرجع سبب هذا الصراع، وتحامل المسيحيين ضد اليهود فى عصر **شكسبير**، إلى سبب مضحك، وهو أن «اليهود كانوا – وما زالوا – لاياكلون لحم الخنزير، بينما كان لحم الخنزير – وما زال – هو الغذاء الرئيسى والمفضل لدى المسيحيين»!! هذا عن سبب تحامل المسيحيين على اليهود فى الماضى فى رأى هذا الكاتب، الذى لايكتفى بابتسار الحقائق، بل يقلبها تماماً؛ فهو يقول «أما الآن فقد أصبح اليهود ضحايا لاضطهاد البلاد الإسلامية فى الشرق الأوسط! وباتت إسرائيل – الدولة التى قامت من أجل ضمان بقاء الشعب اليهودى واستقلاله – شيئاً قبيحاً فى عيون مسلمى هذه البلاد» ويبدو أن الكاتب الهندى يكتب مايكتبه على طريقة الأفلام الهندية الشهيرة التى لايشغلها الواقع بكل تعقيداته من قريب ولا من بعيد! ونسأل فى هدوء شديد: هل الصراع بين العرب واليهود صراع دينى؛ وهل حقا أصبح اليهود ضحايا للمسلمين؟ وهو اللفظ الذى يستخدمه الكاتب بدلاً من كلمة «العرب»! وعلى أى أرض ياترى، وعلى حساب من من الشعوب قامت دولة إسرائيل وهل حقاً قامت إسرائيل من أجل بقاء الشعب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اليهودى واستقلاله؟! وهل حقاً هناك شىء اسمه الشعب الإسلامى والشعب المسيحى.. الخ؟! ثم هل ينتظر الكاتب العبيط أن تبدو إسرائيل شيئا جميلاً فى عيون العرب؟

إن الكاتب بفهمه للصراع بين العرب وإسرائيل على أنه صراع دينى بين المسلمين واليهود، إنما يتحدث عن عالم مطلق مجرد، ويغفل - عن عمد أو عن جهل سخيف - عنصرى الزمان والمكان، كما يغفل أن الصراع بين العرب وإسرائيل إنما هو صراع سياسى بالدرجة الأولى. إنه يعيب على الهند - بلده - أنها «كانت تتحاشى التعامل مع اليهود من أجل كسب ود العالم الإسلامى! كما أنها لم تدخل فى معاهدات اقتصادية مع إسرائيل إلا حديثاً». ونسأل: وهل كانت الهند تفعل ذلك من أجل كسب ود العالم الإسلامى أم أنها كانت تقف إلى جوار الحق وعدالة القضية الفلسطينية انطلاقاً من موقفها السياسى كدولة مؤسسة لحركة عدم الانحياز التى قامت لنصرة قضايا المقهورين؟ إن الهند لم تكن تتحاشى التعامل مع اليهود بسبب هويتهم الدينية، وإنما كانت تتحاشى التعامل مع إسرائيل، ذلك الكيان الاستيطانى الاستعمارى الذى قام على حساب تشريد شعب آخر؛ عمل هذا الكيان القبيح على إفنائه. والذى لايعرفه الكاتب أو حتى كثير من العرب، هو أن الهند لم تدخل فى معاملات اقتصادية مع إسرائيل إلا بعد أن سبقها العرب أنفسهم إلى ذلك، بعد أن دخلنا «عصر السلام»!

من الجلاد ومن الضحية؟

ثم يقول الكاتب الهندى - الذى يدفعنا دفعاً لاتهامه بالجهل والغباء - إن اليهود «أمة من النابغين» ويضيف «لقد أثبت اليهود أنهم أمة من المحاربين الذين ظلوا يحاربون فى شجاعة وإقدام بعضاً من الدول الإسلامية التى تحيط بهم من كل جانب» وهكذا خرجت إسرائيل - على أيدى هذا الكاتب «النبيه» - فى شكل دولة صغيرة، مسكينة، مسالمة، لاتحارب إلا دفاعاً عن نفسها فى مواجهة الدول الإسلامية «الإرهابية» التى تحيط بها من كل جانب، كما خرجت إسرائيل على يديه فى شكل الضحية، بينما تلعب الدول العربية أو الإسلامية - كما قال - دور الجلاد والشرير والإرهابى والهمجى وممارس الاضطهاد والقهر!.

هل المصادرة هى الحل؟

انطلاقاً من أن المواقف لاتتجزأ، فإننا لانطالب بمصادرة هذه الطبعة، فإذا كنا كمثقفين ننادى بالحرية وعدم المنع والمصادرة، فلابد ألا نقع فى خطأ المطالبة بعكس مانناديى به، حتى وإن تعلق الأمر بقضية خطيرة كالتى نعرض لها. وعلينا أن ننادى بأن تكون عيوننا وعيون طلابنا مفتوحة دائماً، خاصة فى مواجهة مثل هذه الأكاذيب التى تتضمنها الطبعة الهندية إننا ننادى بأن تكون عيوننا وعيون أبنائنا مفتوحة بشأن قضايانا القومية العربية، ولعل مانقول به يكتسب أهمية فى ظل ماشهدته القاهرة منذ فترة قصيرة من عقد لمؤتمر مايسمى بالتحالف الدولى من أجل السلام بين العرب والإسرائيليين، ذلك المؤتمر الذى انتهى إلى توصيات مبهمة لا معنى لها، تسوى بين المحتل الإسرائيلى وصاحب الأرض العربى الفلسطينى من قبيل الدعوة إلى «حماية الحقوق الوطنية للعرب والإسرائيليين فى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

القدس»، والعمل على «وقف كل أشكال العنف الفردى والجماعى»، وبهذا يستوى العنف والإرهاب الرسمى الذى تمارسه دولة إسرائيل مع «العنف» الذى يمارسه الفرد أو تمارسه الجماعة دفاعاً عن الأرض والنفس. ولكى لاتألف عيوننا وآذاننا الأشياء، فلابد أن نتوقف أمام عبارتين وردتا فى هذا المؤتمر، نوردهما فى هذا السياق دون تعليق، جاءت العبارة الأولى على لسان «فرانك تال»، أحد أعضاء الوفد الإسرائيلى، إذ قال «لنكن واقعيين... ليس هناك شىء اسمه السلام العادل»!، وجاءت العبارة الأخرى على لسان **شيمون بيريس** «أحد حمائم السلام» (!) حيث قال: «لاتوجد دولة فى العالم أعطت من الأرض كما أعطت إسرائيل» وللقارئ أن يضع ماشاء من علامات الاستفهام والتعجب بعد هذه العبارة.

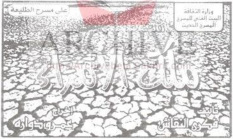
حال الجامعات المصرية

أما النقطة الثانية، والتى أشرنا إليها فى بداية المقال، فإنها تخص الحال التى صارت إليها الجامعات المصرية.. ولعل الذى يراقب وضع الجامعة فى مصر بحياد وتجرد، يستطيع أن يلحظ دون عناء، أن الجامعات فى مصر لاتكاد تختلف كثيراً فى نظامها التعليمى عن المدارس. لقد صار الكتاب الجامعى أشبه بالكتب والمذكرات التى يستعين بها طلاب المدارس من أجل إحراز درجات أعلى فى الامتحانات، لقد تم تفريغ عقول الطلاب بحيث لم يعد بها مكان من أجل ممارسة أى نشاط فكرى حر، فأصبحوا لايفعلون شيئاً سوى مذاكرة المذكرات والخروج - التخرج من الجامعة. وأستاذ الجامعة ليس لديه من الوقت ماينفقه مع الطلاب محاورة ونقاشاً، لأنه - لقلة العائد المالى فى كثير من الأحيان - لابد أن يذهب فى اليوم التالى - أو فى اليوم نفسه - إلى مؤسسة تعليمية أخرى - حكومية أو غير حكومية - للتدريس فيها. فلو أن الأستاذ الذى يدرس «تاجر البندقية»، كان لديه من الوقت مايساعده على مناقشة القضية التى عرضنا لها مع طلابه، ما كتب بعضهم إلى جريدة الأهرام. ولو كان عميد تربية الفيوم قد جاء إلى وظيفته بالانتخاب، ما كان ليذهب إلى جريدة الأهرام تاركا رده على القضية المثارة بالنفى القاطع (!) وماكان قد حرص على أن يترك بالجريدة صورة ملونة لسيادته كى تنشر مع الرد. هذا بالإضافة إلى الحقيقة المرة التى رصدها **إدوارد سعيد**، وهى أنه غالباً ما اعتمد الامتثال السياسى، بدلاً من الامتياز الفكرى كمعيار للترقية، وبذلك أصبحت النتيجة العامة أن الجبن والنزعة المحافظة، اصبحا يتحكمان فى السلوك الفكرى، ولم يعد - يقول **سعيد** - بإمكان المرء أن يكون حراً فى الجامعة إلا إذا تجنب كلياً أى شىء يمكن أن يثير انتباهاً أو شكوكاً غير مرغوبة وهذه بالتأكيد حقيقة مرةٌ كل المرارة!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملك الأمراء

«ملك الأمـراء» عنوان مسرحية جديدة للكاتب المسرحي **فكرى النقاش**، وهى تعد خاتمة لثلاثية مسرحية عكف على كتابتها منذ سنوات، وقد ظهر النص الأول والثاني من هذه الثلاثية في سلسلة (مسرحيات عربية) التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب، وعرض النص الأول على مسرح الغورى منذ عامين، أما النص الأخير «ملك الأمراء» فقد عرضه المسرح الحديث الشهر الماضي، من إخراج المخرج الشاب **عمرو دوارة**.



تدور الثلاثية بشكل عام حول رؤية **فكرى النقاش** لحقبة تاريخية حرجة، هى الحقبة التى شهدت انهيار دولة المماليك فى مصر إلى أن انتهى الأمر بهزيمتهم على يد العثمانيين، ودخول السلطان العثمانى **سليم الأول** مصر، وتأتى اهمية هذه اللحظة التاريخية، من أنها تعد نقطة تحول كبرى فى التاريخ المصرى، لأنها اعادت مصر والمنطقة العربية كلها إلى عصور الظلام، وأجهضت الروح الوطنية التى كانت تنتفض فى مواجهة كل عوامل الانهيار والتخلف من خلال الصراع المرير بين المواطنين والمماليك من جهة، وبين المنطقة كلها والقوى الاستعمارية الغربية التى بدات تتطلع إلى السيطرة على طرق التجارة فى الشرق.

ولا يحاول **فكرى النقاش** أن يعيد علينا تفاصيل الوقائع التاريخية الخام لذاتها، فهو يدرك أنه كاتب

ملك الأمراء (رضا الجمال) والشيخ الدشطوطى: إبراهيم الدالى

محمود مسعود (المعمارى) وجليلة رضا (زوجته)

مسرحى يبحث عن تجسيد رؤيته من خلال استلهام هذه الوقائع وتوظيفها فى سياق درامى، والحق أنه نجح فى هذا إلى حد كبير، خاصة حين وضع يده على أن روح المقاومة لا يمكن لها أن تنبثق إلا من خلال الإرادة الشعبية وحدها، أما الاعتماد على المماليك فى مقاومة العثمانيين، فلا يمثل إلا استبدال سيد بسيد، وفى الحالين يبقى الشعب عبداً ذليلاً.

فى هذا الإطار كان اهتمام فكرى **النقاش** بالمعمارى المصرى الذى يرفض الظلم ويقف فى وجه أمير الأمراء تابع آل عثمان، وكان اهتمامه أيضاً بالفنان الشعبى فنان خيال الظل، وكان اهتمامه بالشيخ الأزهرى، الذى لعب دوره باقتدار الفنان **إبراهيم الدالى** كما أجاد أيضاً الفنان **رضا الجمال** فى دور أمير الأمراء، والفنانة **جليلة محمود** فى دور خديجة زوجة المعمارى المصرى، أما الفنان **محمود مسعود** فقد كان بتلقائيته أحد النجوم البارزين فى هذا العرض.

قد تكون هناك بعض المآخذ على مصمم الديكور وعلى الأسلوب المتسرع فى الإخراج، ولكن يبقى هذا العرض فى مجمله من الأعمال الجادة الراقية التى تحسب لفرقة المسرح الحديث. ويجب ألا ننسى الحضور الحى للممثلين: **محمد دردير وعبد السلام دهشان وطارق الباجورى وأحمد إبراهيم وماجدة حمادة وأحمد عبد القادر وحمدى هيكل وعبد الله حفنى وعصام عبد الله** وسيد رءوف، وفاتن غيث.

ح : ط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالله خيرت

أوائل زيارات الدهشة*

لا يدعى الشاعر الكبير **محمد عفيفى مطر** - وهو يقص عليك أحداث طفولته وبعض معاناة شبابه - أنه يقول جديداً، أو يكشف أسراراً لا تعرفها، خاصة إذا كنت مثلنا من أبناء الفلاحين؛ فكل تلك اللحظات المليئة بالخوف والترقب والأحلام المجنحة وخيبة الأمل بعد ذلك، عشناها معه واكتوينا بنارها، بل خضنا معه - ولانزال - بحار الفشل التى لا شاطئ لها، وتعرضنا لكثير من المواقف الحرجة، وندمنا على أننا لم ندرك إلا بعد فوات الأوان أننا كنا ضحايا للخداع والمخادعين، وأننا اخترنا - فى

الحقيقة لم يكن لنا أى اختيار - الطرق الملتوية التى لا توصل إلى أى هدف حلمنا بتحقيقه.

لكن رغم هذا - أى رغم معرفتنا بكل ما يقوله **عفيفى** - فإن ذلك الكتاب الصغير بالغ الأهمية لأسباب كثيرة، أولها: تلك الشجاعة الفائقة التى يملكها الكاتب؛ فهو لا يتوارى خلف الادعاءات والأكاذيب كما يفعل كثير من الذين يؤرخون لحياتهم، ولو انه قال مثلا إنه عاش طفولة سعيدة، حيث ولد فى بيت كبير من بيوت أثرياء الريف، وأن والده كان عالما جليلا ترك له مكتبة فيها كتب قيمة،. وأن ذلك الترف جنبه عُقد الفقراء وشعورهم بالمهانة.. لو أنه قال هذا لصدقه القارئ؛ فهو الآن يتكئ على

(*) أوائل زيارات الدهشة - محمد عفيفى مطر - كتاب شرقيات ١٩٩٧.

موهبته العظيمة وعلى احترامه لنفسه وقدرته الغريبة على الترفع عن الصغائر، وينقل إليك إحساساً دائماً بأنه لا ينقصه شيء، بل إن ما يملكه أكثر مما يحتاج إليه، وهو كذلك لا يعجن كلامه بماء الملق الكثيف، ولا يسعى لنشر قصيدة أو ديوان، ولا تنطلي عليه الأكاذيب التي تعجُّ بها الساحة الأدبية الآن. وشجاعته هذه هي التي جعلته يقول بصوت هادئ للشاعر العربي الكبير **أدونيس** بعد أن سمع منه قصيدة نالت إعجاب الجالسين جميعاً - وكان هؤلاء الجالسون نقاداً وشعراء كباراً - وكنا نجلس في بيت **حسن طلب** ذات أمسية شتائية بديعة، جعلته هذه الشجاعة يقول لأدونيس: هل قرأت أوراق الورد - فيما أظن - للرافعي وأجاب **أدونيس** بنعم واضحة كانت كافية لتعود بالقصيدة إلى أصولها الأولى.

السبب الثاني في أهمية هذا الكتاب أن صاحبه يملك لغة صافية رقيقة شفافة تصل بك إلى المعنى قبل أن يطول الطريق، كما يقول **عبدالله بن المعتز**، وهذا هو الفرق الواضح بين **عفيفي مطر** وغيره من الكتاب والشعراء؛ فهو لا يثرثر، ولا ينخدع بالطنين الأجوف للكلمات، ولا يستعرض ثقافته اللغوية العميقة، ولو فعل لأدهش، ليس القراء من أمثالنا فحسب، وإنما كذلك الشعراء الكبار. إن هذه الثقافة التي حصلها من أمهات الكتب العربية نضحت على أسلوبه فجاء بسيطا بالغ العمق، ولن تنسى وأنت تتجول بين صفحات هذا الكتاب «أصداء السيرة الذاتية» **لنجيب محفوظ**، فهو **وعفيفي** يمتحان من بئر واحدة ويتغلبان على العقبة الكبيرة وهي قدرة اللغة على الإفصاح عما تريد، بالمراوغة والتجريب والحذف والإضافة، حتى لتقودك سطورهما القليلة إلى عالم رحب لا تنتهي عجائبه الممتعة.

والسبب الثالث في أهمية كتاب **عفيفي** هذا أنه بحكم دراسته يفلسف المواقف العادية التي لا تلفت النظر، فيغوص وراء الدوافع والأسباب التي تحكم تصرفات الناس، ثم يصل إلى نتيجة صادقة تفسر لك ما رأيته فلم يسترع انتباهك، أعني أنه لايزال مندهشًا مما يرى ويسمع، وهذه الدهشة هي الحياة نفسها، ولو لم يكن كذلك لردد كما يفعل كثيرون قول الشاعر العربي:

وصرتُ أرى أشياء كانت عجيبة
إليَّ، فلا يحلى بعيني عجيبها

وقد لا نتفق معه - كما فعلتُ - في بعض ما يصل إليه، كإحساسه بأن آيات القرآن «أمومة خالصة» بعد أن سمع أمه تقرأ تلك الآيات بصوتها الرخيم، ورأى بعد ذلك المعلم وهو يعنف زوجته وابنته، فانحاز إلى النساء ضد الرجال، كما سأحدثك عن موقف آخر بعد قليل.

ولكنك لا تستطيع أن تمنع نفسك من الإعجاب الشديد بهذا الطفل ثم الشاب الذي رأى ما رأيته وعاشه كما عشته، ولكنه حفر في ذاكرته في الوقت الذي طيرت عصافير «خاله حسن» هذه المواقف من رأسك.

وأعود مرة أخرى إلى تلك الليلة الشتائية. فلاشك أن كل الجالسين يعرفون **مصطفى صادق الرافعي** ويعرفون **المنفلوطي** وغيرهما، ولاشك أنهم جميعًا ذرفوا الدموع وهم يقرأون المنفلوطي، أو رددوا عبارات الرافعي المحكمة، ولكن **عفيفي** أدرك قيمة رجل مثل

الرافعى لشاب يريد أن يكون شاعراً كبيراً... ولا أظن أن واحداً من جيلنا رأى الرافعى هكذا:

«..والقيت بنفسى فى خضم «وحى القلم» بمعماره اللغوى المحكم المصقول، وأفانين بلاغته التصويرية الدقيقة المرهفة، وبيانه الساحر بالبصيرة المضيئة، واغترافه المدهش من ينابيع التراث، ويقظته الأمومية على آلام وعواطف البشر.. استولى علىَّ **مصطفى صادق الرافعى** ثلاث سنوات كاملة، أخرج من كتاب إلى كتاب وأعيد ما قرأت مرات..»

وهكذا أيضًا رأى **أدونيس** الرافعى فأمسك بتلابيبه، بل اعترف أمامنا بأنه يكاد يحفظ ما كتب، ولعل هذا هو الذى يفسر لك طبيعة اللغة الخاصة التى يعرف أسرارها **أدونيس وعفيفى مطر**.

أما المواقف المحزنة التى تعرض لها **عفيفى مطر** وكان أبوه - كما يروى - هو صانعها وبطلها، فقد أحسست أننى أقرأ أحداث طفولتى التعسة، فأنا أيضًا تعرضت من جانب أبى للإيذاء الشديد، وكان لا يحلو له أن يفعل ذلك إلا حين يتجمهر الناس، وأحُرقت كتبى التى وفرت نقودها من حرمان نفس من متع الصبيان الصغيرة، أحرقها أبى فى رمضان، وتذكرت هذه الحادثة المهولة فى رمضان الماضى وكتبتها فى جريدة الأخبار حين سألنى الصديق مصطفى عبدالله عن ذكرياتى فى رمضان.

أما الأم التى عانت طول حياتها دون أن تشكو، والتى كانت تتحمل من الأب كل أصناف الإهانات، فقد كتبتها فى قصة بعنوان «وصية أمى» ونشرتها فى بغداد منذ عشر سنوات قبل أن أضمها إلى مجموعتى القصصية الأخيرة. لقد كانت وصية الأم بعد أن مات زوجها - وهى تحتضر - أن طلبت من ابنها ألا يدفنها بجوار أبيه. وهكذا أيضًا فعلت الأم عند عفيفى مطر.. ويقدر دهشنى أن يقع الحافر على الحافر هكذا.. إلا أننى سعدت سعادة بالغة؛ فهذا يعنى أن عفيفى قرأ ما كتبت، وإن كنت أعترف بعجزى عن مجاراته، فلغتى لا تسعفنى مثلما تفعل معه.

ولا أحدثك عن تلك الثقة بالنفس التى يملكها **عفيفى مطر**، وشاهدها هذه المعركة التى دارت بينه وبين الأستاذ **أمين الخولى** رحمه الله، فقد كان **عفيفى** يدرك بحدسه أنه سيكون شاعراً كبيراً فكتب لأمين الخولى الذى كان يصدر وقتها مجلة «الأدب» رسالة بعنوان «أينا سينتصر» تعجب فيها من أن الرجل لا ينشر شعره الذى يرسله إليه، وكانت عند أمين الخولى الشجاعة الكاملة لينشر تلك الرسالة.

وقد صدق حدس **عفيفى مطر**، فهو ليس شاعراً عظيمًا فحسب، وإنما هو أيضًا ناثر متميز - كما ينبئك هذا الكتاب.

نبيلة زكرى

كيف تتخلصين من القلق

مقدمة :

عندما يقع الإنسان فريسة للقلق، تتعذر عليه رؤية نفسه بدقة ورؤية الآخرين عن قرب أو عن بعد ويفقد التواصل بينه وبين المجتمع ويهرب الصفاء من الذهن، فلا يتمكن صاحبه من إنجاز أى عمل فى ظل هذا القلق، بل ويسلمه القلق بالتدريج إلى عالم الأمراض فيصاب بالاكتئاب واليأس والصداع ... الخ كما أنه يسلم صاحبه إلى الأرق من فرط إحساسه بالعجز إزاء المشاكل التى يواجهها ولا يستطيع معها حلاً.

وإذا كان هذا الكلام يصدق على الإنسان بصفة عامة فإنه ينطبق أكثر على المرأة بصفة خاصة، لاسيما بعد خروجها إلى ميدان العمل حيث أصبح العبء مزدوجاً لأنه مزيج من ضغوط العمل ومتاعبه، ومشاكل الأسرة واحتياجاتها، التى يقع جانبها الأكبر على عاتق المرأة بحكم طبيعتها، كما أنه واجبها ودورها الأول.

وعلى ذلك فقد عنى هذا الكتاب بتقديم دراسة لواقع المرأة سواء النفسى الداخلى أو الخارجى، وما يحملانه معاً من أحداث جارية توقعها فى دوامة القلق.

وينفرد الباب الأول من الكتاب بالإجابة عن أهم سؤال وهو ما الذى يصيب المرأة بالقلق؟ أو الأسباب القوية التى تؤدى بها إليه. ثم يطرح المؤلفان بعض التفاصيل فى حياة المرأة العامة واليومية بداية من صباحها الباكر وحتى أمسها المتأخر وما يزخر به يومها من التزامات صغيرة أو كبيرة فى عملها خارج المنزل وما يتطلبه من بعض الأمور التى لابد أن تتكيف معها بلا رغبة منها. ثم عملها داخل المنزل ومواجهة أعبائه، ومشاكل الزوج والأبناء... الخ الأمر الذى يؤدى إلى انخفاض قدرتها الإنتاجية وعجزها عن الآراء المتميزة، فيتمكن منها القلق.

ويقدم الكتاب أسبابا عامة لشعور المرأة بالقلق ويرجع أنها تكمن فى العادات والتقاليد، حيث تنشأ المرأة على مقولة راسخة فى حياتها، هى أن الرجل أقدر منها فى كل شىء سواء فى حمل الأعباء أو حل المشكلات أو اتخاذ القرارات، فتعتاد الاستناد والارتكان إلى الرجل، حتى إذا ما تعرضت فى سياق حياتها إلى مشكلة صغيرة، توقفت أمامها عاجزة أو مذعورة ثم تهرع إلى الرجل ليجد لها حلاً.

وفى تصورى أن العملية التربوية وإن كانت تؤهل الفتاة فى بعض الأسر إلى هذا الاستناد أو الضعف؛ من قبيل أنها أنثى، وأن الرجل يحب ارتكانها إليه، فإن أغلب الأسر الآن تؤهل الفتاة لممارسة الاستقلالية والاعتماد على النفس - والحقيقة أن الطريقتين تنحرفان عن أواسط الأمور لأن الاعتماد الكامل على الرجل إضعاف وتهميش كامل لدور المرأة، كما أن الاستقلال التام عن الرجل هو نوع من (تذكير) المرأة وتراجع أنوثتها.

ويتعرض الكتاب أيضا لطرح مسألة مهمة داعية للقلق فى حياة المرأة، وهى بلوغها سن انقطاع الطمث وما يصاحبه من اضطرابات نفسية نتيجة تخلخل الهرمونات لديها، الأمر الذى يحرمها سكينة النفس وهدوء البال، وإن كنت أرى أن هذا الأمر قد ضعف الآن وتراجع مع ما تكتسبه المرأة كل يوم فى عملها من تقدير وتحقيق لبعض النجاحات، مما يجعلها فى دائرة الضوء فى جانب مهم من حياتها، كما أن الإنجاب أصبح يتوقف الآن بإرادة المرأة وفى سن صغيرة، فلم يعد انقطاع الإنجاب مرهونا بكبر السن كالماضى، ولكنه مرتبط بما يتفق عليه الزوجان وما يتناسب مع ملابساتهما فى العمل والمنزل والحالة المادية.

ومن المثير فى هذا الكتاب تسمية نوع من القلق باسم «لؤلؤ القلق» وهو القلق النافع، وهو قلق مثمر يدفع المرأة إلى تغيير سلوكها إلى الأفضل تحاشيا للقلق السلبى فيكون القلق فى هذه الحالة قوة إيجابية فى حياة المرأة لأنها تقوم باحتوائه.

ويتطرق الكتاب إلى طرح بعض نماذج من قصص القلق عند المرأة، موجهاً النظر إلى أن القلق عدوى، فالفتاة التى تنشأ بين أبوين قلقين لا تلبث أن تصاب بالقلق لأقل موقف أو حدث عابر فى حياتها، ثم عدّد الكتاب أسباب القلق الأخرى كالقلق على الصحة والقلق على الأعزاء والقلق على المستقبل والقلق من الفشل والقلق من التقدم فى السن والقلق من العمل وما يتضمنه من متاعب ... الخ.

ويتميز الباب الثانى من هذا الكتاب بأنه يقدم أدوات إكساب المهارة التى بها نحصل على أمرين حيويين هما: أولاً تجنب القلق قبل حدوثه، وثانيا معالجة القلق إذا حدث أما أدوات اكتساب المهارة فيبدؤها المؤلفان بأول أداة وهى أن واجب المرأة أن تفتش عن السبب الحقيقى وراء القلق سواء كان داخل النفس أو خارجها، ويبدأ البحث بتفتيت هذا السبب إلى أجزاء صغيرة جدا حتى تصل إلى جزء لا يمكن تجزئته كما تقول نظرية الفيلسوف اليونانى القديم **ديمقريطس** صاحب مذهب الذرة أو الجزء الذى لا يتجزأ، ويقصد بذلك أن الوصول إلى الجزء الصغير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جـدا من أجـزاء المشكلة هو بؤرة المشكلة ولبـهـا، وهنا يكمن أيضـا التـشـخـيص السليم. وفى سـيـاق التفتيش عن السبب الحقيقى لابد من مراقبة النفس ورصد كل ما يصدر عنهـا من كـلام أو سلوك ومـحـاولة تعديله أو تسميته، أى جعله يصل إلى حـالة السـمـو أو الإعـلاء، وهذا يتـحـقق بعـاملين العـامل الأول هو الكتـابة أو كـمـا يذكـر الكتـاب «الفـضـفـضـة» وتفـريغ الأفكار والهـواجس التى تملأ النفس - أمـا العامل الثانى فهو كتابة قائمة بمزايا قد تشعر المرأة أنها تتحلى بها، ثم تقرؤها لنفسها كل صباح، لتبدأ بها يومهـا وحتى تحدث عملية تثبيت لمزايا من شأنها رفع روحها المعنوية وتقدير قدراتها وإمكاناتها على حل مشكلة أو اتخاذ قرار.

ويقوم الكتاب بإبراز عبارة تبعث الراحـة والهـدوء فى النفس وهى عـبـارة «مـاذا يهم ؟» ومطلوب من المرأة أن ترددها بعـد كل مـشكلة تواجـهـهـا، حتى تشـعـر ان لا شىء يؤثر فى قـيـمـتـهـا وقـدرها بين مـجـتـمـعـهـا الداخلى «أسـرتهـا» أو الخـارجى - ويسـرد الكتـاب بعض الأمثلة كنماذج لنساء شعرن بالقلق من أشياء عديدة، ولكن استخدامهن لعبارة «مـاذا يهم؟» جعل أحداث حياتهن تمر بسلام مع ضمان الأ تتحول إلى ذكرى كابوسية تترسب فى أعماق النفس، فتؤدى بها إلى الألم.

ونأتى إلى أداة ثانيـة من أدوات المهـارة، وهى أن تعـرف المرأة اختياراتها، أى يكفى أن تعرف المرأة أن هناك أكثر من حل لكل مشكلة حتى تشعر بالراحة وعندما تشعر بالراحة تستطيع اختيار الحل الأمثل والموفق للمشكلة، ولكن إذا استنفدت المرأة جميع الخيارات المتاحة دون جدوى فعليها باستخدام الصيغة «٣ا» وهى عـبـارة عن ثلاث كلمـات تبـدأ كل منهـا بحـرف «ا» الأولى «استبدلى» والثانية «ابتعدى عن» والثـالثـة «اقـبلى». وعلى المرأة أن تختـار مـا هو أقـرب لحل المشكلة، وبعد تنفيذ فكرة الصيغة (٣ا) يقدم الكتاب طريقة «٣ى» وهى عبارة عن ثلاث كلمات أيضاً تبدأ بحرف الياء هى «يُنفذ» ، «يُلغ»، «يُحـول»، وتبدأ المرأة فى كتـابة أولويات مـتطلبـات الحياة اليومية فما تجده ملحاً ومهما ينفذ - وما تجده ضعيف الأهمية يلغى - ومـا تجـده مطلوباً ويمكن لآخرين غيرها القيام به تكتب أمامه يحـول - إن هذه الطريقـة تمنح استقلالية التفكير وتؤكد لنفسها أن من أبسط حقوقها أن ترفض وتقبل، وأنها قادرة على الإنجاز.

والحقيقة أن هذا المنهج العلمى القائم على إعمال العقل وتأمل المشكلات إذا ما استخدمه الإنسان رجلاً كان أو امرأة فهو يعلمه كيفية التفكير الإيجابى العملى وفى ذات الوقت يقدم حلولاً سريعة وشيقة لمحاربة القلق، منها مثلا الابتعاد عن أصدقـاء القلق باعتبـار أن القلق عـدوى، ثم صرف الذهن عن القلق بالانشغال بأشياء أخرى مثيرة ومرحة، ثم مقاومة سلبية التفكير حتى ثم قبول المشكلة أولاً عندما تحدث، ومحاولة التكيف معها لأن ذلك من شأنه الشعور بضآلتها وتهافتها، الأمر الذى يعيننا على حلها.

أمـا الأداة الثـالثـة من أدوات المهـارة فـهى أن نضع تصـوراً لأهدافنا فـمـا هذه الأهداف؟ ومـا احتمالات تحققها؟ وماذا لو لم

ARCHIVE

تتحقق؟ يجب أن تتم كتابة هذه التصورات فى حالة الاسترخاء التام، وأن يكون ذلك فى الصباح الباكر أو فى المساء قبل النوم.

ونأتى إلى المهارة الرابعة وهى الإقدام على المجازفة أو المغامرة، ويعرض لنا الكتاب فى صورة جميلة كيف يتصارع فى داخلنا صوتان صوت الحارس وصوت الباحث أما صوت الحارس فهو الذى يحافظ على كل شىء كما هو فى داخلنا كالخوف والتردد والقلق والإحجام .. الخ أما صوت الباحث فهو ذلك الصوت الذى يدفعنا للتغير من أجل التقدم ويزيح عنا التردد والتخوف، ويؤهلنا للإقدام على أى شىء جديد، بلا خوف ويطلب منا الكتاب أن نسمع صوت الباحث ونستجيب إليه وإلاً فنحن الخاسرون، وفى هذه الجزئية مطلوب منا أيضا القيام بتغيير ثلاثة أشياء: هى طريقة التفكير وطريقة الأقوال وطريقة الأفعال، من أجل مزيد من التقدم والتنمية للشخصية، وهذا يتطلب منا التخطيط السليم لكل من الأشياء الثلاثة لإمكانية التعبير عنها.

ثم تأتى آخر أداة من أدوات المهارة وهى كيفية ترك المشاكل تمر، إذ ليس كل إنسان قادراً على إفساح الطريق لأى مشكلة لكى تمر بل إن هذا يتطلب مهارة معينة، لأنه يحتاج لأن نسأل أنفسنا مراراً وتكراراً هل سيتغير الموقف لو تدخلنا فيه؟ إذ أن هناك بعض المشاكل التى لن يحدث لها تعديل أو تغيير مهما تدخلنا فيها، ولذلك فقد وجب علينا تقبلها والتكيف معها.. ويضع لنا الكتاب فى هذا الفصل عدة نصائح وهى:

أولاً: معايشة الحاضر والتمتع بجماله - ثانيا: تخصيص وقت قصير جداً للقلق - ثالثا: محاولة استخدام الخيال - رابعاً، إفساح مساحة فى النفس لإقامة الصفح والعفو بدلا من الغضب.

فى الباب الثالث من الكتاب يقدم لنا المؤلفان أساليب استخدام أدوات المهارة فى التخلص من القلق ويركز على إبراز الجانب المشرق فى حياتنا وإذا كان القلق مثلا بسبب العجز المادى، فما على المرأة إلاّ أن تجلس فى هدوء وتكتب ما يقلقها من الناحية المادية، وهل ما تنفقه مناسب لدخلها أم غير مناسب، فإن كان أكبر من دخلها فعليها بالتخلى عن بعض الأشياء غير المهمة فى حياتها، أو التى تستطيع ممارسة حياتها بدونها .. وهكذا . إن خروج أسباب المشكلة من النفس وكتابتها على الورق تحت بصرنا يجعلها أولاً تتفتح أكثر فأكثر، ويجعلها ثانيا أصغر بكثير مما لو كانت ساكنة داخل النفس تؤرقنا وتبدو لنا شيئا جسيما لا يمكن حله.

ثم ينتقل إلى أسلوب استخدام مهارة أخرى فيبرز الكتاب أهمية الاستعانه بالعقل الباطن وما يحمله هذا العقل من طاقة هائلة للعمل، بجانب العقل الواعى، والمطلوب فقط وضع تصور للأهداف المراد تحقيقها ثم تصورها بعد التحقق والإحساس الجميل المترتب على هذا التحقق، والحقيقة أن فكرة تصور النتيجة ومشهد الإنسان عند استقبالها يحفزه دائماً، ويدفعه دفعاً لإجراء المقدمات، وهذا المنهج الذى يقدمه الكتاب للقارئ يعتبر منهجا علميا لأنه يدربه على النظرة المستقبلية وعلى الإلمام بأبعاد الموضوع قبل حدوثه، الأمر الذى يقلل كثيراً من الوقوع فى الأخطاء التى كثيرا ما تحدث لأننا نحسب حساب ما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيكون، وإذا تساءلنا كيف نفتح العقل الباطن بما نريده، نجد الإجابة هى استخدام الإيحاء، فالإيحاء عادة - كما يقول علم النفس - إذا ما تعمق يصل بصاحبه إلى ذروة التصديق، ومثال على ذلك أن من يريد التخلص من مشكلة الخجل المزمن ما عليه إلا إقناع العقل الباطن بأنه شجاع، ويتصور نفسه فى مواجهة ناجحة مع الآخرين رهم يشيدون به ويرحبون بحديثه ويصفون شجاعته النادرة... الخ ثم يجتهد فى إجراء هذا التصور بالتدريج حتى يقتنع العقل الباطن بأنه قادر على المواجهة فيمنحها له فى حينها لأن العقل الباطن يعيش ويسلك على التغذية الآتية من العقل الواعى، أو الإرادة، أو قوة الرغبة.

ونأتى إلى الأداة الرابعة فى المهارات، وهى المجازفة وكيفية استخدامها وهو ما يبدأ برفض الحالة الراهنة التى تعيش فيها المرأة، وعندما يتمكن منها الرفض تماماً تنهض للمجازفة أو المغامرة، وهى وليدة الشجاعة لأنها عبارة عن مواجهة موقف صعب أو شخص خطير مثلا أو عنيد أو ما شابه ذلك وكلما كان الرفض لهذا الموقف قويا كانت المجازفة ناجحة، وأفضت إلى نتيجة طيبة ويقول الكتاب إن «المجازفة توأم النجاح فى العمل».

أما الأسلوب الأمثل فى استخدام أداة المهارة الخامسة فهو يقتضى السيطرة تماما على أية مشكلة تواجهنا، بمعنى أن يكون الإنسان سيد المشكلة ثم يوحى إلى نفسه أنه قادر على حلها وأنها لن تدمر اللحظة السعيدة الحاضرة التى يعيشها، وليس هذا فحسب بل يبدأ أولا بالصفح عمن تسبب فى المشكلة لأن هذا الصفح من شأنه أن يضعف حجم المشكلة، ويجعلها مؤهلة للحل وقابلة للذوبان وإذا تعذر حل المشكلة من كل وجه، فالأفضل إلقاؤها وراء الظهر للاحتفاظ بالصحة النفسية والعصبية.

وقد أشاد الكتاب فى الجزء الأخير منه بالإنسان ذى الموقف، وقد وضع للقارئ عنواناً يغنى عن التفاصيل وهو (ليكن لك موقف) وهو يقصد بالطبع أن يكون الإنسان صاحب فكر إيجابى نحو نفسه ونحو الآخرين، من أجل تحسين صورة الذات، لأن الذات الفعالة تقطع الطريق أمام القلق وتصرفه أولاً بأول، وهذا أول عامل من عوامل الصحة النفسية؛ وأهم عامل فى الوقت نفسه.

وفى نهاية رحلتنا مع هذا الكتاب المشرق الشيق الذى يفتح نوافذ النجاح فى كل الاتجاهات أجد أنه قد قدم المداخل والمفاتيح السحرية لطرد القلق من حياتنا وعبر عن ذلك فى أسلوب علمى بسيط للغاية.

وقد استخدم الكتاب أيضا عوامل التشويق لقراءته، وذلك فى سرد بعض القصص كأمثلة للتأكيد على كيفية بل وسهولة التخلص من القلق، وهو ما جعل الكتاب يصلح للقارئ العادى والمثقف، وقد أحسنت الدكتورة **سهير محفوظ** اختيار الكتاب واجتهدت فى ترجمته ليظهر بهذا الأسلوب السلس واللغة المشرقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

چاكسون بولوك Jackson Pollock
عودة إلى الحياة

إذا كان ما يُعرف الآن بالفن الأمريكى الحديث، والذى يدور فى فلكه بشكل ما - ولأسباب جمة لا مجال هنا للتصدى لها - فإن الفن العالمى المعاصر يدين لمدرسة نيويورك التى تمخَّضت عنها سنوات الحرب العالمية الثانية. وهذه المدرسة بدورها، وبرغم أنها تضم كوكبة من الأسماء اللامعة، التى يمثل كل منها أحد مكوناتها، تدين، فيما يتعلق بصفة خاصة بأثرها فى فنون النصف الثانى من القرن العشرين، للفنان **چاكسون بولوك**.

ويقول **آدم جوبنيك** Gopnik إن **بولوك** هو الرجل الذى يحتل مكان المحور، الرجل الذى يدور حوله كل شىء آخر. ويقول ناقد آخر، وهو **مايكل كيملمان** Kimmelman، رئيس قسم الفن التشكيلى الذى يضم مجموعة من النقاد المرموقين بصحيفة نيو يورك تايمز، فى مراجعته لمعرض **چاكسون بولوك** الشامل بمتحف نيو يورك للفن الحديث (موما)، «لقد بدأت أرى أعماله عبر منشور **روشنبرج وچيم داين** Dine و **فرانك ستيلاً**، الذين شيد **بولوك** المسرح لهم».

وعلى النحو نفسه، يمكن الوقوع على أعمال **بولوك** المبكرة وشرحها، إلى حد ما، من حيث أسلافه الكثيرين: **بيكاسو** و **كلي**، و **إرنست**، و **ميرو**، و **أوروزكو**، و **سيكويروس** Siqueiros، و **بنتون**، و **رايدر** Ryder وغيرهم. ولكن ينبغى أن نتوخى الحرص الشديد بشأن تهويل هذه الصلات.

ومنذ البداية تقريبًا، كان لدى **بولوك** دعاة أقوياء يرون فى أعماله المبكرة خليطًا من المفردات السوريالية أو التشخيص المشابه لتشخيص **بيكاسو**، بل رأوا حساسية أمريكية جديدة ومتميزة. وقد أُعتُرِف بـ **بولوك** باعتباره أكثر فنانى أمريكا أصالة حتى قبل أن يصبح أكثر فنانى أمريكا أصالة. وأحسب، رغم تباين آراء النقاد فى تقييمهم لأعمال الفنان خلال كل حقبة زمنية من حقب مسيرته الإبداعية، أن كيرك

ڤارينِدو Varnedoe، مدير إدارة فن التصوير بمتحف الفن الحديث الذى نظم معرض **پولوك** الشامل بمشاركة **بيب كارمل** Pepe Karmel، لم يجر على الحقيقة عندما أكد فى الدراسة التى صدر بها الكتاب الضخم الذى أصدره المتحف بهذه المناسبة، أن **پولوك** أشهر فنان أمريكى فى القرن العشرين وأكثر فنان إثارة للجدل. فالتجريدات «الخالصة» التى ابتدعها فى أواخر الأربعينيات - عن طريق دلق، وتنقيط، أو قذف اللون أو الصباغ على الكانفاس المبسوط على الأرض - فجرت تقاليد رسم - اللوحة وفتحت آفاق الحرية للفنانين من مختلف الاتجاهات. وقد ساعدت ابتكاراته فى إرساء مكانة دولية جديدة للفن الأمريكى، ولم تقتصر تأثيراتها على فن التصوير ولكنها تجاوزته إلى الأشكال الجديدة لفنون النحت والأداء التى ظهرت بعده. وخلال حياته، اشتهر **پولوك** على نحو سلبى بأنه تجسيد لاستفزاز (**الأڤانجارد**) فى سروال «چينز». كما ساعدت وفاته العنيفة، فى حادث تصادم سيارة، فى ١٩٥٦، فى عمر الرابعة والأربعين، فى إكساب حياته - التى تخللتها مشاكل عاطفية وإدمان للكحول - مسحة من أسطورة رومانسية.

ولد **پولوك** فى ١٩١٢ فى كودى، ولاية ويومينج. ونشأ فى ولايتى أريزونا وكاليفورنيا، وكان أصغر الأبناء فى أسرة دأبت على الانتقال من الحياة الصعبة فى مزرعة صغيرة إلى أخرى. وكان لقرار شقيقه الأكبر **تشارلس** بأن يترك بيت الأسرة ويسعى للاشتغال بالفن تأثير قوى عليه. وكان **پولوك** تلميذًا غير مجد، وقد جلبت عليه طبيعته الميالة للشجار عقوبات تأديبية متكررة فى مدرسته الثانوية بلوس أنجلوس. وبتشجيع من مدرس الرسم هناك وحذواً لمثل شقيقه، غادر كاليفورنيا إلى نيو يورك فى ١٩٣٠ فى سن ١٨ سنة، عاقداً العزم على أن يصبح فنانًا.

وخلال سنواته الأولى فى نيويورك، درس **پولوك** على يد الرسام الجدارى الواقعى **توماس هارت بنتون**، الذى دفعه إلى تحليل أعمال الفنانين القدامى الكبار من أمثال **روبنز** Rubens و**إلجريكو**. وفى الوقت نفسه، أولع **پولوك** بما هو بطولى. وقد تمثل ذلك فى الغالب فى المخيلة المعبرة على نحو رهيب لفنانى الجداريات المكسيكيين ذوى الاتجاهات السياسية مثل **خوزيه كليمنتي وأوروزوكو ودافيد ألفارو سيكويروس**. ولضيق ذات اليد، كافح كطالب وامتهن أعمالاً يدوية من أجل البقاء خلال سنوات «الكساد». ونتيجة لتزايد نوبات الاضطراب العاطفى، الذى ألهبه الإفراط فى الشراب، اضطر إلى دخول المستشفى لعلاج استمر بضعة أشهر فى ١٩٣٨. ولاشك فى أنه كان شابًا مضطربًا، وتبين أكثر أعمال تلك السنوات أصالة، والتى بقيت حتى الآن، عنصرًا قاتمًا من العنف المنذر والشبقية المضطربة.

وبعد نزوح **بنتون** من نيو يورك فى ١٩٣٥، بدأ **پولوك** يتحرر من تأثيره ويبحث فى الفن الأوروبى الحديث الذى كان **بنتون** ينتقده، وفى ١٩٣٩، عُرضت جدارية **بيكاسو** المناهضة للفاشية «جورنيكا» فى نيويورك، وقبل انقضاء وقت طويل بعد ذلك، نظم متحف الفن الحديث معرضًا شاملاً لـ **بيكاسو**. وقد طبعت تشويهات **بيكاسو** للجسم واستخدامه للون أثرًا عميقًا فى نفس **پولوك** الذى كان قد بدأ فى الوقت

ARCHIVE

نفسه يستوعب تأثيرات من فنانين حداثيين آخرين. وقد صادق الفنان المهاجر الروسى **جون جراهام** الذى أطلعه على العلاقات التى وحدت كلا من الفن الحديث والفن القبائلى (مثل فن الأمريكيين الأصليين) بأشكال اللاوعى الفطرية. وقد عرض جراهام لوحة **پولوك** «الميلاد» فى معرض جماعى فى ١٩٤٢.. وعن طريق ذلك المعرض، التقى **پولوك** بالرسامة **لي كراسنر** Lee Krasner، التى شاركت أيضًا فى المعرض والتى أصبحت فيما بعد رفيقة عمره. وبعد ذلك بعام، أقنع دعاة الوريثة الثرية **بيجى جوجنهايم**، التى كانت قد افتتحت مؤخرًا جاليرى جديدًا يحمل اسم «فن هذا القرن»، بأن تعرض على **پولوك** التعاقد مع الجاليرى. وقد تضمن معرضه الفردى الأول، الذى اقيم فى أواخر ١٩٤٣، لوحات من بينها «حرس السر» و«الذئبة» والتى استحضرت تكويناتها الكهنوتية ميثولوجيات ولغات رمزية غامضة سحيقة، وأثارت سطوحها المشغولة بكثافة نابضة بالحياة اهتمامًا إيجابيًا. وقد كلفت **لي جوجنهايم** الفنان برسم جدارية صرحية، لتزين مدخل شقتها، وكانت هذه اللوحة بما اتسمت به من تجريد وتحرر من القيود بمثابة بشير بما هو آت.

وفى ١٩٤٥، بعد قضاء عطلة الصيف بشرق «لونج أيلاند»، قرر **پولوك وكراسنر** الانتقال إلى هناك للعيش بصفة دائمة. وقد تزوجا قبيل النزوح من مدينة نيو يورك. وكان بيتهما الجديد منزلاً قديمًا يُلحق به شونة صغيرة فى إيست هامبتون. وقد عاشا سنتين بدون أن يمتلكا سيارة فى عزلة وتقشف ـ كان البيت غير مجهز بالمياه الساخنة وقد اعتمد على الفحم فى التدفئة. وفى ١٩٤٦، رسم **پولوك** مجموعتين من الأعمال الجديدة المتميزة، سلسلة «اكابونك كريك» (اسم غدير قريب)، وسلسلة «أصوات فى العشب». ويوحى اسماهما بردّ **پولوك** على الاتصال الوثيق بالطبيعة. وقد رسمت لوحات أكابونك فى غرفة نوم علوية بالبيت، وكانت لاتزال تصور شخوصًا، لكنه رسم لوحات «أصوات فى العشب» فى الشونة أو مخزن الغلال الملحق بالبيت الذى حوله **پولوك** إلى ستوديو. وتصور هذه الأعمال نوعًا جديدًا من التجريد الذى تضمن حقولاً من اللون الزيتى مشغولة بكثافة وممتدة من طرف إلى الطرف الآخر، وتتخللها شفرات ودوائر ومعينات مبسطة.

وكان **پولوك** قد أجرى تجارب، فى وقت مبكر يعود إلى أواخر الثلاثينيات، فى محترف تجريبى أشرف عليه الفنان الجدارى المكسيكى **سيكويروس**، مارس فيها عملية دلق وطرطشة الإناميل الزيتى السائل. وبحلول الأربعينيات اتخذ هذا النوع من الإبداع ذى الشكل ـ الحر معنى جديدًا، وبصفة خاصة فى إطار تأكيد السورياليين على الرسم «الأوتوماتيكى» الطليق كطريقة لتحرير المخيلة اللاواعية. وفى البداية، قبيل نهاية ١٩٤٧، يبدو أن **پولوك** استخدم خطوط اللون المدلوقة كوسيلة للبناء على تكوينات رُسمت من قبل بفرشاة أو لمحو طبقات مبكرة من المخيلة. ثم بدأ يستعمل الدلق أو التنقيط ـ بعصى أو فرش متحجرة، أو من خروم ثقبها فى علب الصباغ ـ كطريقة أساسية لابتداع تكوين. وكان يفرد قماشة اللوحة على أرض ستوديو الشونة، بحيث يعمل فى اللوحة من جميع الجوانب راسمًا خطوطًا متداخلة تمتد من طرف اللوحة إلى الطرف الآخر تحت أو فوق حقول من الإناميل، وكان أحيانًا

يبرزها بتوكيدات من عجينة اللون الزيتى المعتصرة من أنبوبة اللون مباشرة وفى مرات كثيرة كان يؤكدها بتأثيرات تبدو عرضية عن طريق الطرطشة. وكان يستخدم فى معظم الأحيان خامة صباغ الألومينيوم غير التقليدية، ومن بينها مجموعة مركبة من التوكيدات اللونية، من البرتقالى والأصفر إلى الأزرق المخضر والأخضر. وبهذه التنويعات والفروق فى كثافة وديناميكية طبقات اللون، إبتدع **بولوك** سلمًا نغميًا واسعًا من التأثيرات، من النغمية الرصينة إلى الزخرفية التى تقترب من الابتذال، ومن الرهافة الفضفاضة إلى الاضطراب المكتظ. وقد رأى كثير من الناس فى عفوية اللوحات الظاهرة عنفًا رؤيويًا متجزئًا. لكنها تكشف أيضًا عن هشاشة مزركشة وإحساس غنائى موحد بطاقة راقصة. وقد أعطيت الموجة الأولى من هذه اللوحات أسماء شديدة الإيحاء، إذ اشْتُقَّ اسمان من مسرحية **شكسبير** «الزوبعة»، بينما أشارت اللوحات الأخرى إلى ضوء المجرة. لكن معظم أسماء أعمال **بولوك** اقترحها آخرون، وقد أضيف معظمها دائمًا بعد استكمال اللوحات. وابتداء من ١٩٤٨، بدأ ينعت أعماله بمجرد الأرقام والسنوات، للتأكيد على روح بحثية شبه - العلمية، ولإجبار المشاهد على أن يجادل بدون عون، مع تجريد اللوحة.

وفى ربيع ١٩٤٧، أغلقت **بيجى جوجنهايم** جاليرى «فن هذا القرن» بعد معرض **بولوك** مباشرة، واتفقت مع **بيتى بارسونس** على أن تنفذ تعاقدها مع الفنان. وقد تعرف الجمهور على أسلوب **بولوك** الجديد من خلال معارضه فى جاليرى **بارسونس** فى ١٩٤٨ و١٩٤٩ و١٩٥٠. ولا عجب فى أن أعماله قد أثارت حيرة بعض المشاهدين. لكن عددًا كبيرًا من النقاد المهمين رأوا فى الأعمال نفسها قوة مجددة وجمالاً فريدًا. وعندما أعلن الناقد البارز **كليمنت جرينبرج** أن **بولوك** هو أعظم رسام فى أمريكا ردت مجلة «لايف» فى عددها الصادر فى ٨ أغسطس ١٩٤٩، بعنوان متشكك، نصف ساخر: «هل هو أعظم رسام على قيد الحياة فى الولايات المتحدة؟». وقد غطت المقالة التى شغلت ست صفحات، من مستنسخات ملونة من أعماله، على **بولوك** سمعة سيئة جديدة. واستخدم هو ومعاصروه، مثل **ويلم دى كونينج**، لتهميش جمهور فن **الأڤانجارد**، لكن مقالة مجلة «لايف» أومأت إلى بزوغ نوع جديد من «الفنان التشكيلى» النجم فى الولايات المتحدة، وكان **بولوك** - الذى أظهرته صور ««لايف» فى صورة رجل قوى الشكيمة فى سروال جينز أسود وسيجارة مدلاة من فمه - أول هذا النوع من نجوم الفن التشكيلى.

وخلال أواخر صيف وأوائل خريف ١٩٥٠، رسم **بولوك** فى تتابع سريع نسبيًا ثلاث لوحات صرحية، بلغ حجم كل منها تقريبًا ٩ × ١٨ قدمًا: رقم ٣٢، ١٩٥٠، ورقم ٣١، ١٩٥٠، وإيقاع الخريف. لكن **بولوك** لم يحاول منذ لوحته «جدارية» التى رسمها لـ **جوجنهايم** فى ١٩٤٤ أن يرسم أى شىء بهذه الضخامة. ولاشك فى أن **بولوك** كان يبدى اهتمامًا مجددًا بفكرة التصوير الجدارى. وقد بحث مع المهندس المعمارى **بيتر بليك** فكرة «متحف مثالى» حيث تستخدم اللوحات كجدران غير ثابتة فى إطار فضاء معمارى مفتوح، وسعى للحصول على تعاقدات لإنتاج لوحات شبه جدارية لأصحاب المجموعات من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القطاع الخاص. ومع ذلك، يبدو أن هذه الأعمال الثلاثة تتجاوز أي دافع عملي. فهي تجسد المستوى الأعلى للطموح التصويري، والثقة، والتمكن الذي حققه **پولوك** في السنوات منذ بدأ أعماله التجريدية التي استخدم فيها أسلوب دلق الألوان على القماشة.

وعاش **پولوك** أكثر من عامين متحررًا من سطوة إدمان الكحول وأنتج خلالهما معظم لوحاته التي استخدم فيها أسلوب الدلق أو التنقيط في رسم تجريداته. واعتمد في ذلك على طبيب حباه ثقته في إيست هامبتون، إلى جانب المهدئات التي كان يتعاطاها تحت إشرافه. لكن هذا الطبيب قتل في حادث تصادم سيارة في ربيع ١٩٥٠، في وقت حرج قبل معرضه المقدر افتتاحه في نهاية نوفمبر بجاليري **بيتي پارسون**. وبعد المعرض، عاني من حالة اكتئاب ساحقة حادة، فبدأ يشرب الكحول بإفراط شديد. وكان من بين الفترات المشرقة القليلة لهذه الحقبة القاتمة تلك التي أنتج فيها سلسلة من الرسومات بالحبر الأسود على ورق ياباني ماصّ كان قد بدأها في نهاية ١٩٥٠ واستمر في إنتاجها خلال ١٩٥١. وهذه الرسومات، التي خرجت على أسلوب الشبّاك الخطية التي وسمت لوحاته التجريدية في الحقبة السابقة، وتضمنت تكوينات من أشكال غير واضحة لا تخلو من التشخيص، تشكل جسرًا نحو أعمال الإناميل السوداء التي بدأها في ذلك الربيع.

وتصور أعمال هذه الحقبة، التي عاني خلالها الفنان من اكتئاب حاد، أشكالاً تذكر ببعض شخوصه المستوحاة من السوريالية التي ميزت أعماله في بداية الأربعينيات.

ويقول **پولوك** في رسالة إلى صديق «لقد مررت بحقبة رسمت فيها بالإناميل الأسود على الكانڤاس - بينما كانت تظهر فيها بعض صوري المبكرة - وأعتقد أنها سوف تزعج اللاموضوعيين - والصبية الذين يعتقدون أنه من السهل رسم لوحة لـ **پولوك** بدلق اللون ويبدو أن **پولوك** انتقل من حقبة اتسمت أعمالها بالتعقيد والتكثيف، إلى حقبة جديدة اتسمت بالتبسيط والمباشرة والتقشف من حيث بناء التكوينات واستخدام اللون. لكن خطوط هذه الأعمال الأوسع والأرق وحقولها المشبعة تكشف أيضًا عن بنيات إيقاعية مكتملة التكوين. وعندما عرض هذه اللوحات في جاليري **بيتي پارسون** في ١٩٥١، رحب بعض النقاد بالمخيلة المصفاة حديثًا والأسهل قراءة. ولكن إقبال المقتنين على شراء هذه الأعمال لم يبلغ حد إرضاء **پولوك**، فأنهى علاقته بجاليري **پارسون** في ربيع ١٩٥٢ والتحق بجاليري **سيلاني چانيس**.

وفي ١٩٥٢، انتهى **پولوك** من رسم لوحة «الأعمدة الزرقاء»، آخر أعماله التجريدية الصريحة. وقد شهد هذا العمل بداية مؤلمة ساعد فيها صديقاه الفنانان **بارنيت نيومان وتوني سميث** في جلسات «تعاون» تحت تأثير السكْر. ولكن **پولوك** غطى في النهاية آثار هذا التعاون وأنتج عملاً على درجة غير عادية من الكثافة والحدة.

وابتداء من ١٩٥٢ فصاعدًا، بدأت حياة **پولوك** وفنه ينفصلان. فقد كانت شهرته قد ذاعت وتوطدت منذ ١٩٥٠، وأخذت تتنامى سنة بعد الأخرى. كما أثبت **سيدني چانيس**، وكيل أعماله الجديد. براعة في تسويق أعماله وحقق له دخلاً كبيرًا. وفي الوقت نفسه، مع ذلك، أصبح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنان شـحـيح الإنتـاج بصـورة متزايدة. وبينما كان فيما قبل يعمل فى سلسلة ممتدة من الأعمال ذات الصلة، تنم أعمال هذه الحقبة عن انقطاع أية صلة بين العمل والاخر. ونتيجة لوقوعه فريسة للاكتئاب والإدمان الكحولى، تدهورت صحته، وخاصة بعد إصابته بجراح فى رجله نتيجة للسكر، أقعدته عن الحركة عدة أشهر فى عامى ١٩٥٤ و١٩٩٥٥. وفى هذه الأثناء ساءت علاقته بزوجته **لى كراسنر** وتفاقمت الخلافات والشجار بينهما، فيما يبدو، بسبب أول نجاح لها مستقل كرسامة. وخلال عامى ١٩٥٤ و١٩٥٥، أنتج **بولوك** بضع لوحات فقط.

وفى يوم ١١ أغسطس، ١٩٥٦، وبينما كانت **لى كراسنر** فى زيارة لأوروبا، استضاف **بولوك** لقضاء عطلة نهاية الأسبوع صديقة كان قد تعرف عليها فى إحدى حانات نيويورك،وإحدى صديقاتها. وبينما كان يقود سيارته بسرعة شديدة بعد ساعات طويلة من احتساء الخمر، امتدت من بعد الظهر حتى ساعات المساء، فقد سيطرته على سيارته المكشوفة فى منحنى بالقرب من بيته، وانقلبت السيارة فأودت بحياة إحدى المرأتين وأصيبت الأخرى. أما **بولوك** الذى طوح بالقرب من شجرة، فقد فاضت روحه فى الحال.

وقبل وفاته بقليل، كان **بولوك** قد وقع عليه الاختيار ليكون موضوع معرض بمناسبة بلوغه منتصف عمره المهنى بمتحف نيويورك للفن الحديث. وقد حول المشروع إلى معرض شامل بعد موته. وقد انتقل بعد ذلك إلى متاحف أوروبا. وعلى أثر موته فى الحال تقريبًا، بدأت أسعار أعمال **بولوك** ترتفع ارتفاعًا حادًا. وبدأت معركة بين أولئك النقاد والفنانين الذين سعوا للمطالبة بتراثه الاستيطيقى. وبينما رأى بعض النقاد أن الفنان كان يوجه فن التصوير نحو تجريدية جوهرية مطهرة حديثًا، ادعى آخرون عكس ذلك بالضبط ـ أن **بولوك** أنهى التصوير التقليدى وفتح الفن إلى ما وراء حدود قماشة اللوحة، إلى فن الأداء وتأكيد شامل جديد على عملية الرسم وليس على المنتج. وقد بلغ انتشار تأثيره، وبلغ الإعجاب بانخراطه العنيد ـ فيما يبدو ـ فى عمله حدًا جعل الخلاقون فى شتى المجالات تقريبًا ـ وكان كثيرون منهم يعملون فى أشكال كانت تبدو متضادة مع أعمال **بولوك** ـ يتخذونه مثلاً يحتذى. وقد ساعد المعرض الشامل الذى أقامه متحف الفن الحديث «موما» فى ١٩٦٧ فى زيادة انتشار هذا الأثر.

وبعد ما يزيد عن أربعين سنة منذ وفاته لا يزال الجدل حول أعماله مستمرًا.

لا يختلف النقاد فى أن أعمال **بولوك** المبكرة، والتى لفتت الانتباه إليه مع ذلك، تحمل اكثر من بصمة لفنانين معروفين وفى مقدمتهم **بابلو بيكاسو** الأسبانى و **سيكويروس** و **أوروسكو** المكسيكيين. ويبين معرضه الشامل بجلاء أن **بولوك** لم يتحرر من إسار فن أولئك الفنانين إلا عندما تمكن من تحطيم مفهوم «لوحة الحامل» والاستعاضة عن الفرشاة بقطع العصى أو بدلق اللون مباشرة من علب أصبغة الحائط التجارية.

ويقول **جون أويدايك** Updick الروائى الأمريكى البارز فى دراسته عن معرض الموما بمجلة The New York Review of Books، .. بحلول عام ١٩٤٢، كان **بولوك** قد ترك بصمة على مشهد الفن. وقد لفتت لوحة «ميلاد» (حوالى ١٩٤١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الانتباه فى معرض **چون جراهام**، معلم **پولوك** الجديد بشركة ماكميلان إنك. وعن طريق **جراهام** انتزعت مشاهد **بولوك** من الجداريات المكسيكية إلى **بيكاسو** و **ميرو** والسورياليين الأوروبيين والفن الفطرى ومجتمع أصحاب المجموعات الأثرياء فى نيويورك. وقد تركت لوحة «ميلاد» انطباعًا قويًا: إنها كما لو أن لوحة **بيكاسو** «فتاة أمام المرآة» قد ازدادت تفتيتًا وُجعلت تتلوى ألمًا.

ويضيف لقد أصبح **بيكاسو** هو المنافس الأكبر فى ذهن **پولوك**، حتى أن لوحة غير مكتظة نسبيًا مثل «شكل مختزل» (حوالى ١٩٤٢)، والتى قد أثارت اهتمام **بييت موندريان** المنفى عندما عرضت فى «صالون الربيع» بجاليرى **جوجنهايم**، تدين بالكثير للأسبانى العظيم فى أسلوبه السيراميكى الميال إلى الاسكتش. ولا يتردد أو **بدايك** فى أن يؤكد أن أكثر لوحات هذه الحقبة طموحًا - المرأة القمر The Moon Woman (١٩٤٢) و«ذكر وأنثى» (١٩٤٢) و«حرس السر» (١٩٤٣) ممعنة فى القبح، مزائج مزدحمة لرجل يضع الفرشاة على الكانفاس على أمل أن تظهر لوحة. وكانت لوحة «المرأة الذئب» (١٩٤٣)، التى اقتناها متحف الفن الحديث فى نظير ٦٥٠ دولارًا، أكثر أعمال هذه الحقبة تماسكًا، برغم أنها كانت تبدو أشبه ببقرة منها بذئبة. وفى فترة الحرب هذه، اجتذب **پولوك** اهتمام الناقد الهام **كليمنت جرينبرج**، الذى كان يطرى عليه بإشراف **وييجي جوجنهايم**، التى عرضت أعماله وشملته برعايتها، ولي كراسنر، التى تزوجته وروجته، وروضته بعض الشىء، وأبعدته فى ١٩٤٥ عن حانات وغواية نيويورك إلى إيست هامبتون الريفية.

ويلاحظ **چون أويدايك** أن **پولوك** يعامل الآن معاملة فنان معلم - قديم. ولم يشيد متحف الفن الحديث نسخة طبق الأصل من مرسمه الهزيل فقط بل أصدر متحف المتروبوليتان طبعة محدودة معلبة بشكل فاخر لمستنسخة من مذكراته المتواضعة كدارس للفن. وقد مجده **ڤارنيدو** Varnedoe أمين إدارة فن التصوير بمتحف موما ومنظم المعرض باعتباره مبتدع فن الأداء. ورائد فنانى أعمال التربة وكل من يستخدم فى عمله أسلوب التراكم والطرطشة، والكرمشة والأنساق المكررة بدافع من تدفق الحيوية أو الاحتجاج.

ويؤكد الروائى البارز، الذى يمارس أيضًا النقد الفنى كمحترف، أن **پولوك**، لاشك، أمريكى بطولى فى خلق نفسه من لا شىء، وما بيّنه هذا المعرض الشامل بجلاء، هو مدى اقترابه من أن يخلف وراءه مجرد خربشة. ولكن ربما كانت الأعمال نفسها، فى إنسانية هذا اليوم والعصر المضطربة، هى أقل ما خلفه شأنًا. فمن ذا الذى يعنيه أن يعرف أىّ لوحاته التى تحمل أسماء رقمية أفضل أو أسوأ من الأخرى؟ إن الفنان هو الجوهر؛ والأعمال هى مجرد ظلال يطرحها ليبين أنه فى الغرفة.

ويعلن **ڤاريندو** «أن **پولوك** يقف مع **والت ويتمان** وقلة آخرين، كما يعتقد البعض اعتقاداً جازمًا... فى الوطن وفى الخارج فى مختلف الأحوال والظروف فى مجده وفى بؤسه، ليمثل جوهر ما تمثله أمريكا» ويعلق **أويدايك** بقوله.. هناك نزوع أمريكى لرؤية الفن كعمل بطولى روحى، لحظة نبل مدهش. وحياة **پولوك** المهنية الممثلة فى رمز تنبئنا بتوكيد معاكس، إلى أى مدى تكون زيارات النبل قصيرة ومحفوفة بالخطر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شوقى عبد الحميد يحيى

حركية الصورة.. وموسيقى الكلمة فى (اسراب النمل)

لم ينجرف **حمدى أبو جليل** فى تيارات الحداثة المسرفة فى الغموض، الغارقة فى الغربة والتغريب المتعلقة بأهداب البدع الشكلية. كما أنه لم يتجمد عند أساليب الوعظ والحكم التقليدية. وإنما أخذ من هذا ومن ذلك.

أخذ من الأسلوب التقليدى طريقة الحكى البسيطة السلسة. وأخذ من الأساليب الحديثة إجادة التخفى دون أن ينجرف إلى الغموض.

وعلى الرغم من أن (أسراب النمل) هى المجموعة الأولى لحمدى أبو جليل إلا أنك عندما تقرؤها لا تستهدى إلى ذلك بسهولة. وإنما تتأكد من أن كاتب هذه المجموعة متمرس فى الكتابة له فيها باع طويل. يتسرب فى قصصها جميعا هم علم تسلل أسراب النمل فى الجسد، تحسه دون أن تراه. شغلته الهموم الجماعية، وإن كان يبدو فى الظاهر كأنه يتحدث عن هموم جد شخصية. فهو يتحدث عن جوعه الدائم سواء كان جوعا للطعام أو الجنس، ويتحدث عن الذلة والانكسار أمام أشياء صغيرة تبدو كما لو كانت هموما شخصية بحتة. فتوحى بالحميمية والألفة، بينما ينفتح هذا العالم الشخصى على العالم الأرحب، عالم الوطن، بل عالم العالم العربى بأسره.. لا يستخدم الأسلوب الرمزى الذى يمكن فيه وضع المعادلات الرياضية بحيث أن هذا يمثل ذلك أو أن هذه ترمز إلى تلك، وإنما يستخدم الأسلوب الإيحائى الذى يلمح دون أن يصرح.

وتسرى فى المجموعة نغمة البدو كما النغمة الأساسية فى المعزوفة الموسيقية. تنصرف على طبائعهم وعاداتهم، وعلى أجسادهم، ينسج الكاتب خيوط قماشته الممتدة من القصة الأولى فى المجموعة حتى القصة الأخيرة فيها صانعا ثيابا محكمة التطريز.. محكمة التفصيل فتبدو فى النهاية ثوبا واحدا ألبسه جسدا واحدا لكنه متعدد الوجوه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يبدو فى المجموعة إحساس البدوى بذاته المتضخمة وبكيانه الذى يراه فوق الفلاحين (وصفة الفلاحين يطلقها أبى والبدو عموما على كل الناس من غير البدو سواء الذين يقومون بفلاحة الأرض ويسكنون فى القرى والنجوع، أو الذين يشتغلون فى الوظائف المختلفة - حتى لو كانوا وزراء ويسكنون المدن). ومن هذا التعريف الذى يسوقه الكاتب فى أولى قصص المجموعة (البدو) يوضح مدى إحساس البدوى بذاته وأنه من طينة مختلفة غير طينة باقى البشر. فهو متميز عنهم ليس بصيغة التفرد فقط وإنما بصيغة التفوق أيضا. ورغم هذا التميز الذى يحمله راوى قصص المجموعة فى جوانيته ويؤرقه ويحركه إلا أن الواقع الخارجى الذى يعايشه يناقض ذلك تماما، ومن خلال هذا التناقض تنشأ الحركة فى قصص المجموعة ويظهر الفعل الذى يعطى الديناميكية للأحداث تخلص ... القصص من الملل والرتابة وتجعل فيها ما يدفعك إلى البحث وراءها رغم صغر حجم بعض القصص التى قد لا تتجاوز الصفحة ونصف الصفحة، إلى جانب الأسلوب الساخر البسيط الذى يستعمله حمدى أبو جليل فيحيل المسألة إلى السخرية المريرة المضحكة المبكية رغم أنها لا تصرح بهذا أو بذاك فقد خلت تماما من الصراخ وإنما تضعك أمام نفسك.. تدفعك للتأمل والاستبطان فلا تملك إلا أن تبتسم ابتسامة المرارة وكأنك تقول شر البلية ما يضحك.

فى أولى قصص المجموعة - البالغة سبع عشرة قصة - (البدو) وهى أكبر قصص المجموعة من حيث الحجم - يتحدث الراوى عن بدوى له تسعة أبناء أى لا تنقصه العزوة التى تعطى المهابة لوالد هذا العدد من الأبناء. يضطر هذا البدوى إلى دفع دية سنوية - عبارة عن مجموعة أجولة من القمح - إلى ممثلى مشايخ البدو. لسبب لم يقطع الراوى به فى لمحة موحية بالأسلوب القصصى المبتعد عن التقريرية والمباشرة - لكنها توحى فى النهاية بخطأ ما يأتى من بينها. (.. الرواية الأخرى التى سمعتها من مدرس التاريخ - والتى لا يحيل إليها النجع فى الغالب. لعدم فهمهم لها - تجعل سبب هروب أبى من ليبيا وقبوله شروط الدية هو خيانته لوطنه، ورفضه قرارات مؤتمر البدو الذى نصب شيخ البدو عمر المختار قائدا لقواتهم فى مواجهة الإيطاليين..) ص ١٧ وتعقد محكمة بدوية يتم فيها الحكم على والد الراوى بدفع دية سنوية تستمر حتى سابع حفيد.

ومن منطلق إحساس البدوى الداخلى يكون قبول الوالد لهذه الدية نوع من العار حاول أن يمنعه وراى فى الحاصلين عليها أجلاف متغطرسين ساعد الوالد بخنوعه فى غطرستهم ومنحهم الفرصة فيقول:

«.. وأن هذه الدية ما هى سوى مشاركة الجبان فى تكاليف الحرب، فرضت قهرا على أبى الذى دفعته خسته إلى قبول ذل دفعها..) ص ١٨ . فإذا ما كان والد الراوى هو (شيخ قبائل البدو فى مصر وليبيا والحجاز). أى أنه رأس قبائل البدو فى البلاد العربية.. فإن هذا يفتح نافذة على الأفق الأرحب ويخرج بالتجربة من الذاتية إلى الجماعية - إضافة إلى ما تحمله من سخرية خفيفة - كما يوضح مدى الجرم الذى يقع فيه بقبول دفع الدية هذه السنوات خاصة إذا ما عرفنا أنه.. (.. لم يكن مقدار. الدية كبيرا ولم نكن فقراء بالقدر الذى يجعلها عبئا

علينا، فنحن نملك أراضى شاسعة تخرج كل عام مئات الأرادب من القمح..) ص ١٦ فالهدف هنا ليس الدية فى حد ذاتها - فهم قادرون عليها - وإنما الهدف منها هو الإذلال والمهانة.

كما أنه من المفارقات الطريفة الموحية فى هذه القصة تسمية أحد الأخوة (شقيق الراوى) بـ صقر. فهو صقر وهو أحد المقصودين بعملية الإذلال والقهر. وهو ما يوحى بالتناقض والسخرية.

وإذا كانت قصة البدو من الممكن أن تنسحب على الأمة العربية فى الوقت الراهن - خاصة إذا ما نظرنا إلى ما تفعله أمريكا بالتحديد فى العديد من الدول العربية خاصة ليبيا والعراق - فإنه من الممكن أن يكون الكاتب قد أراد بها التعبير عن حالات عامة وعن رفضه لمعاهدة السلام المصرية الإسرائيلية أو الفلسطينية الإسرائيلية خاصة. أن الكاتب أحد الرافضين للرحلة الساداتية.

إلا أن رفضه للمرحلة الساداتية لم يدفعه إلى الدفاع عن المرحلة السابقة عليها.. بل لم يستطع أن يخفى نقده وسخريته المريرة للمرحلة السابقة هذه ايضا.

ففى قصة (الزعيم) إشارة واضحة للفترة الشعارية السابقة على الفترة الساداتية. فرغم وصفه للزعيم بأنه (كان مهيبا وهائلا وقويا.. أقوى من الذين اقتلعوا عينيه..) إلا أنه فى النهاية يكتشف الحقيقة المعاكسة .. فدائما الظاهر غير الباطن.. ما يبدو على السطح غير ما يكمن فى أعماق الحقيقة. فبعد الوصف الذى يقدمه للزعيم فى بداية القصة يأتى فى النهاية ليكتشف: (.. أفقت على ارتجاف يديه قتامة النظارة، وتوتر شفتيه، ولا أعرف لذا أيقنت انه أعمى بالفعل..).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد كان حمدى أبو جليل أكثر وضوحا هنا فى الخروج من الخاص إلى العام أو من الذاتية الشخصية إلى العمومية ويبدو ذلك فى إشارة واضحة عندما يقول عن الزعيم الذى يحاول أن يكون متماسكا ويدارى فقدانه لبصره. (.. أنه يرى بوضوح شديد كل شيء حتى قواتهم التى اخترقت مقلتيه، وقسوة طبيبهم الذى أصر على أن ينتزع عينيه كاملتين رغم أن ضابطهم لا يحتاج سوى عين واحدة كى يرى..) فالإشارة واضحة هنا إلى ديان. ذلك الضابط الذى انتصر بعينه الواحدة فى ١٩٦٧ والذى أنزل الزعامة عن زعيمنا فى تلك المعركة فينهى الكاتب قصته (.. ولكزت صديقتى لكى تشاركنى السخرية من هذا الأعمى الذى كان زعيما منذ فترة قصيرة قبل أن يتكلم..) ويؤكد ذلك ايضا عندما يقول: (.. تحدث مذيع الحفل عن ٥٦ وبور سعيد والتضحية وأشياء كثيرة..

ثم:

(.. ثم تحدث عن: قوى الشعب.. والثورة المجيدة المنتصرة.. والتراب الغالى والدم الرخيص، وأسهب فى أشياء كثيرة..).

كل هذه الإشارات أحالت الخاص إلى هموم الوطن فى الفترة الناصرية.

كما لم تسلم الفترة الساداتية أو مرحلة السلام من قلم الكاتب. فيقدم لنا فى (فرق كيل) ضابط شرطة من ابناء البدو ويموت أو يستشهد فى قتله خطأ فى مرحلة السلام بين مصر وإسرائيل فلا هو مات شهيدا كأبناء البدو (على حمزة ٦٧، عيسى صقر ٧٣، عبدالعاطى

ميهوب ٥٦) ولكنك قتلت عن طريق الخطأ، قتيل الخطأ ليس له دية فى مواعيد البدو، فرق كيل، أنت فرق كيل، أتدرى ماذا يفعل الفلاح بفرق الكيل؟

يتركه فى الجرن للطيور الغريبة والكلاب الجائعة..) ص ٨٢ فاستشهد ضابط الشركة - أو قتل فالراوى لا يعترف باستشهاده - عن طريق الخطأ فى رفح يحرس السلام. فهو أحد الدافعين عن السلام، أو المعارضين لسليمان خاطر الذى فتح نيران مدفعه على اليهود: (.. ماذا حدث..؟! كنت دائما تسخر من. سليمان خاطر وأنت أول من قال أنه اختل عقليا!! ها هو سليمان ظهر أنبل منك، كان صريحا وشهما وغشيما لم يحتمل المشهد مرة واحدة وإذا كان كل قتل - فى عرف البدو - لابد له من ثأر. فقد أوقع صاحبنا أهله من البدو فى حرج إذ أنهم سوف لا يستطيعون الحصول على الثأر له فى ظل معاهدة السلام. ولكن على الرغم من اعتباره (فرق كيل) فى نظر قبيلته من البدو فإنه قد اعتبر بطلا فى نظر الدولة التى رفعت الغبن عنه أخيرا - ففى أثناء عمله كضابط شرطة كثيرا ما كان يقوم بأعمال جليلة لكنها دوما كانت تنسب لمن أهم أعلى منه (العقيد أو العميد) كما لم تنشر صورته فى مرة من المرات رغم سعيه لذلك كثيرا فها هى الدولة بعد موته هذا تعتبره بطلا شهيدا فتضع اسمه فى الصفحات الأولى من الجرائد ويكون فى وداعه الوزير والمحافظ. كما تكرم والديه بالحج على نفقة الدولة. فالقصة فى النهاية رفض لمعاهدة السلام المصرية الإسرائيلية، عبر عنها حمدى أبو جليل بأسلوبه الواضح من خلال الصراع بين الداخل والخارج بين الدوافع الشخصية وسطوة المجتمع على الفرد فكان التعبير بعيدا عن المباشرة بعيدا عن الغموض فى الآن نفسه، فكان التوازن وكانت البساطة.

كما يرفض - حمدى أبو جليل - السلام أيضا فى لوحة طفولية لكن بها الاحتجاج الصامت فى قصة (طفولة) فدون تصريح نتعرف على اللوحة الفائزة من بين لوحات الأطفال فى المدرسة. وتصور هذه اللوحة (وجه جندى.. نظيف.. وسيم.. يضع فوق رأسه خوذة طرية لونها أبيض ناصع. يحمل فى يده بندقية بدون ذخيرة يرفرف فوق كتفه عصفور أخضر.. يقبض منقاره على غصن زيتون أخضر..) فلا يخفى ما تعنيه هذه الرموز من إشارات إلى السلام وتفريغ البندقية من الذخيرة. والعصفور وغصن الزيتون. بينما الراوى يدارى دموعه وانكساره أمام مدرس اللغة الإنجليزية - وقد اختير هذا المدرس بالذات لما فيه من دلالة - الذى يحمل الجريدة الخضراء يضربه بها بينما يتهمه بالتخلف وعدم القدرة على المسايرة: (ويواصل كلامه التقليدى عن غبائى وبلا دتى ويجب أن اترك المدرسة فهى ليست للبدو. وأسرح بالغنم..).

وإلى جانب الهموم العامة فى المجموعة هناك الهم الإنسانى والبشرى الذى تبدى فى عدد من اللوحات الحركية التى تقدم نماذج من المواقف الإنسانية الغنية بالمشاعر والتى تبدو - على سبيل المثال - فى قصة (أشجار البرتقال) والتى تقدم أحد الفلاحين - وهو ليس بدويا على غير العادة - وقد بدأ يومه بطقوس عادية يوحى الجو من حوله بالبشر والتفاؤل والبداية.. غير أنه ما يلبث أن يجد بلدوزر البلدية

وقد أتى ليطيح بأحلامه بتحطيم زراعته لتوسيع الطريق. فيقدم الكاتب الاستقبال صباح اليوم بالبشر والتفاؤل بالجمل الشاعرية التى تتسق مع الموقف ليكون هناك التوحد بين الصورة وبين اللغة المعبرة. فنراه: (فى استحياء العصافير تبتهل إلى الشمس حتى تفيق من غفوتها وتفرج عن ابتسامتها الصباحية الحلوة للزرع والشجرة والناس والطير).

و (.. ابتسمت الشمس واستطاعت أن تظهر الكون من فلول الظلام الهاربة أمامها..) وحين تحدث الصدمة بوقوف الفلاح على أنه لا مفر من تحطيم الزرع وتوسيع الطريق تكون اللغة قاطعة باترة لتعبر عن السقوط الذى لا بعده شىء، فتنتهى القصة بالنهاية الباترة لتحدث الصدمة المطلوبة وتترك الإحساس المقصود: (... ومع سقوط أول شجرة برتقال سقط) فعبرت اللغة فى هذه القصة - مثلما الموسيقى - عن وجه درجة حرارة الموقف.. ناعمة حالمة مع نسمات الصباح والبشر باترة قاطعة حادة عند وقوع الصدمة.

إلى جانب ذلك بعض الأحاسيس البشرية التى تصيب الإنسان فى أى مكان وأى زمان يعبر عنها حمدى أبو جليل فى أسلوب مستخف مستبطن بأنات الألم والإحساس بالشوك يغمر الجسد فى قصة (التين) وبالفشل والإحباط فى قصة (مريلة زرقاء) ولتعتبر فى النهاية - مجموعة (أسراب النمل) إضافة جديدة لها صوتها المميز وذاتيتها المتفردة فى عالم القصة القصيرة.. وليؤكد حمدى أبو جليل فى أولى مجموعاته القصصية أنه بدأ البداية الصحيحة القوية التى تحمله مشقة الخطو إلى الأمام مقاوما عوامل الوقوف أو السير إلى الوراء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة الشارقة

شمس الدين موسى

جائزة أدبية جديدة للإبداع

استمرارًا لتشجيع الإبداع الأدبي بأنواعه المختلفة لدى الشباب قررت دائرة الثقافة والإعلام في حكومة الشارقة .. وهي المعنية بشئون الثقافة ـ إنشاء جائزة أدبية قيمة جديدة للإبداع الأدبي في مجالاته المختلفة من شعر، وقصة، ومسرح، ورواية، وأدب أطفال ونقد، حتى يتقدم لها شباب المبدعين لا من الشارقة وحدها وإنما من كل أنحاء الوطن العربي، وذلك يؤكد في رأينا الروح الإيجابية التي تسعى لتشجيع الآداب المختلفة لدى الشباب، وقد أعلن عن الجائزة هذا الشهر، حيث يستمر التقدم إليها حتى ٣١ أكتوبر ١٩٩٩، على أن تعلن نتائجها خلال شهر فبراير عام ٢٠٠٠.

وجدير بالذكر أن دائرة شئون الثقافة بالشارقة تصدر مجلة «الرافد» الأدبية منذ عدة سنوات. وقد حرص القائمون على تحرير المجلة على فتح صفحات الرافد لكل الأقلام العربية بدون استثناء، مما يؤكد على الدور الحيوي لأمانة الثقافة في الشارقة، وهو الدور الذي يقدر الإبداع في كل فنونه مع الاهتمام بالتأكيد على وحدة الثقافة العربية في كل أنحاء الأمة العربية.

ومن أهم شروط الجائزة أن يكون العمل الذي تقدم به صاحبه لم ينشر من قبل كما يجب أن يكون عمله الأول وستتولى دائرة الثقافة بالشارقة نشره في الثوب الملائم من حيث الإخراج الفني، فضلاً عن توزيعه في كل العواصم العربية، كما يجب أن يكون المتسابق لم يتعد الأربعين من عمره، لذلك نلاحظ أن ثمة فلسفة وراء إقامة هذه الجائزة، تتمثل في أنها تعمل على إنصاف الموهوبين ممن لم تواتهم الفرصة بنشر أعمال لهم لأسباب شتى ربما تتصل بضيق أجهزة النشر من ناحية، أو بسبب سوء حظ هؤلاء الموهوبين الذين سيجدون في الجائزة فرصة مناسبة لإبراز

إبداعاتهم، ونشرها فى كل مكان ومن هنا نرى أن جائزة الشارقة الأدبية للشباب تعمل على سد ثغره كم شكى منها الكثيرون دون تفرقة بين جنسيات المتسابقين، مما يبين ويظهر التميز النوعى لتلك الجائزة وهو ما يجب الإشادة به.

شروط الجائزة

ولقد حددت أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربى شروط الجائزة فى عدة خطوات هى :

- ضرورة ملأ استمارة خاصة تشمل الاسم، وتاريخ الميلاد والجنسية والمؤهل الدراسى، والعمل الحالي، والعنوان، ورقم الحساب المصرفى.

- الكتاب المقدم لم يسبق نشره وأن يكون الأول للكاتب.

- الا يقل حجم المخطوط عن ٦٠ صفحة فى ثلاث نسخ واضحة.

- أن يكون باللغة العربية الفصحى.

- أن تكون المادة غير مقدمة للحصول على درجة علمية.

- لا يجوز الاشتراك إلا فى فرع واحد.

- عدم كتابة الاسم أو الإشارة إليه على العمل.

- ألا يزيد عمر المتسابق عن أربعين عاماً.

- فى حالة الشعر والقصة يجب الا يقل المقدم عن اثنى عشر نصاً، ويجب الا يكون منشوراً منها فى الصحف والمجلات أكثر من النصف.

وتعلن أمانة الجائزة أيضاً أنها سوف تبدأ عملية فرز وفحص الأعمال المقدمة بعد ٣١ أكتوبر ١٩٩٩، على أن تعلن لجنة التحكيم فى الجائزة النتائج فى فبراير ٢٠٠٠ وتوزع الجوائز على الفائزين خلال إبريل ٢٠٠٠ فى احتفالية ثقافية كبرى بالشارقة يدعى إليها عدد من رموز الثقافة العربية، والفائزون بالجوائز التى تحدد قيمتها على الوجه التالي:

- جائزة أولى للفائز الأول فى أى من مجالاتها قيمتها خمسة آلاف دولار أمريكى.

- جائزة ثانية للفائز الثانى قيمتها ثلاثة آلاف دولار أمريكى.

- جائزة ثالثة للفائز الثالث قيمتها ألفا دولار أمريكى.

ويجب على المتسابق أن يرسل عمله باسم أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربى .. بالشارقة..

وفى النهاية - أرى أن مثل هذه الجوائز الأدبية والعلمية، تلعب أهم الأدوار فى التقريب بين الشعوب العربية التى توحدت ألسنتها بالعربية بأفضل من أى شىء آخر، فى مواجهة التداخل بين كل الشعوب فى العالم فى عصرنا الحديث. إذ الأحرى بنا أن نواجه العالم كله شرقاً وغرباً ونحن مسلحون بلغتنا وثقافتنا ووحدة وجداننا، وهو مالا يمكن أن يصنعه غير الثقافة والإبداع الأدبى على اختلاف أنواعه وأشكاله ومدارسه. وإن العاملين فى هذا المجال عندما يعون حقيقة دورهم؛ فإن ذلك يمثل نوعاً من تقريب المساحات على اختلاف أنواعها جغرافية، أو نفسية أو وجدانية..

وعلى هذا النحو - يجب علينا أن نشيد بمثل هذه الأعمال بوصفها أعمالاً ثقافية بالدرجة الأولى.